

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne dell'Università degli Studi di Torino

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

Musica e cultura di fronte alla Grande Guerra

a cura di

Giangiorgio Satragni e Chiara Sandrin



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2016

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: info@ediorso.it
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale a cura di ARUN MALTESE (bibliotecnica.bear@gmail.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-570-3

INDICE

<i>Giangiorgio Satragni e Chiara Sandrin</i> Introduzione	VII
<i>Pier Paolo Portinaro</i> <i>War Requiem</i> . Letteratura di guerra e fine della vecchia Europa	1
<i>Roberto Calabretto</i> «Pagine di guerra, quattro films musicali»	19
<i>Alessandro Macchia</i> Il <i>King Albert's Book</i> : le fortune di un best-seller	29
<i>Ernesto Napolitano</i> <i>En blanc et noir</i> : Debussy fra due guerre	41
<i>Nicola Ferrari</i> «La neve si fa subito marmo». Avanguardie musicali al vaglio della Grande Guerra	49
<i>Chiara Sandrin</i> La gaia apocalisse. Gustav Mahler e Thomas Mann	75
<i>Alberto Rizzuti</i> La danza di Elektra con l'Appendice <i>Nicolò Casella</i> , Nel nome di Elektra	93 117
<i>Giangiorgio Satragni</i> L'amore contro la guerra. Strauss e Hofmannsthal tra <i>Die Frau ohne Schatten</i> e <i>Die ägyptische Helena</i>	121

Tito M. Tonietti

Schönberg, la guerra e l'invenzione del metodo per comporre
con dodici note

139

Maria Teresa Giaveri

«Con questa testa di marmo fra le mani»

155

Valentina Ester Crosetto

Music on the Brink: Bridge, Holst, Williams fra tradizione e modernismo 167

Introduzione

Giangiorgio Satragni e Chiara Sandrin

La cesura storica e culturale della Grande Guerra si ripercosse in modo variegato sul mondo delle lettere e delle arti. L'iniziale entusiasmo, che percorse gradualmente i Paesi coinvolti nel segno di una rigenerazione portata dalle armi e sulla spinta di un acceso patriottismo, lasciò via via spazio alla presa di coscienza degli orrori, della vita misera dei soldati al fronte e nelle trincee, delle vite perdute e della fine di un'era politica. Allo scoppio del conflitto l'Europa, la letteratura e la musica si trovavano nel fiorire della modernità, a volte con tratti radicali, che fossero l'*Elektra* di Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal, l'atonalità di Arnold Schönberg poi evoluta nella dodecafonìa oppure i proclami e il rumorismo dei futuristi, che nei suoni della tecnologia e delle macchine belliche vedevano la redenzione del genere umano. Ma quei suoni non risultano affatto rigeneranti, se li riascoltiamo mediati dall'arte compositiva di Alfredo Casella nelle sue *Pagine di guerra*, tra lo sferragliante martellare dei cingolati e le desolate croci per i caduti.

Quei letterati e quei musicisti che, per motivi anagrafici o altre mansioni non partirono per il fronte, s'interrogarono, a volte nel silenzio interiore a volte in opere destinate al pubblico, sulla sorte dell'uomo di fronte al conflitto. Vi fu chi oppose la costanza del lavoro artistico alla distruzione bellica, come Strauss componendo *Die Frau ohne Schatten*, versificata da Hofmannsthal assai più coinvolto dagli eventi, in un percorso simbolico di vita opposta alla morte. Vi fu chi trasformò i suoni di guerra in metafora artistica, come Gustav Holst in *The Planets* o chi, come Arnold Schönberg, annotò in forma di breve diario le sue osservazioni sui fenomeni del cielo in rapporto agli eventi militari, tracciando poi, con la *Jakobsleiter*, una metafora del presente e una via artistica in direzione del futuro.

Il senso di desolazione e il bisogno del rifugio nella forma dell'arte colse molti, anche Debussy in *En blanc et noir*, pur dopo accesi entusiasmi antigermanici a sostegno della sua patria francese. Vi fu compianto anche per il destino di un Paese come il Belgio, prima vittima con l'attraversamento delle truppe tedesche e fatto poi oggetto di omaggi letterari e musicali in terra d'Albione. Le avanguardie s'interrogarono sul proprio senso e videro forse in un *rappel à l'ordre*, in una ritrovata classicità, la risposta alla distruzione, la necessità di ritrovare armonia e compostezza. Tra i molteplici echi sonori o romanzeschi, si

stagliano quelli di Thomas Mann sia nello *Zauberberg* sia nel *Doktor Faustus*, usciti dalla sua penna che aveva in precedenza vergato le *Betrachtungen eines Unpolitischen*, che stabilivano un atteggiamento cui molti, anche solo in forma implicita o ideale, avrebbero guardato.

Nondimeno, se ascoltiamo le testimonianze dei soldati, l'indifferenza della società borghese cozza in maniera stridente con la realtà del conflitto, nelle trincee lontane dagli agi cittadini. La testimonianza del soldato Luigi Nobili, pittore dalla mano abile anche nella scrittura e nella musica per diletto, rivela in maniera acuta i due volti della situazione. Inviato sul fronte orientale, annotava nel gennaio 1916 a Cormons una vibrante speranza in un avvenire migliore, oltre la guerra:

Quando il cannone non tuonerà più, quando, stanchi di uccidersi, gli uomini torneranno a vita umana, quando l'anno volgerà al tepore ed i cuori all'amore, allora qualche anima gentile verrà ad educare ancora questi fiori non morti, estirperà le erbe cattive, assesterà queste aiuole rovinate e con la luna allora torneranno gli amori, le notti d'argento dalla profonda quiete solo turbata da qualche passo leggero, da qualche sospiro, da qualche bacio!¹

Eppure la guerra continuò e, benché facesse carne da cannone anche dei soldati italiani, sembrò avere in apparenza scarsa presa sulla vita di tutti i giorni, come Nobili osservava passeggiando per Torino un anno dopo, nel gennaio 1917:

Mi ha fatto caso l'andamento ordinario delle cose, la disinvoltura della popolazione, l'abbondanza, la civetteria, il lusso sfarzoso o sfacciato nelle donne e nelle giovinette, l'ignoranza infine o la noncuranza colposa degli orrori della guerra. Mi ha fatto caso un giovane mutilato da un braccio che, invano agitando il misero moncherino, chiedeva l'elemosina ai passanti, alle signorine rigorosamente di lusso.²

Anche la musica e la cultura sembrarono procedere a volte con indifferenza di fronte a quanto accadeva sui campi di battaglia; più spesso, tuttavia, registrarono prese di posizione o sentori, rielaborarono in forma d'arte esperienze, illusioni o tragedie. Questo volume si propone d'indagare il nesso tra musica, cultura e Grande Guerra alla luce degli argomenti e dei filoni sopra brevemente menzionati. Esso prende le mosse dal convegno *1914. Musica e cultura sull'orlo dell'abisso*, tenutosi il 15 e 16 settembre 2014 all'Università degli Studi di Torino e alla Biblioteca civica musicale "Andrea Della Corte", per le cure di Alberto Rizzuti e Giangiorgio Satragni. Nel corso dei mesi, come già durante quei lavori, emerse la necessità e soprattutto la naturalezza di allargare lo sguardo oltre quel momento fatale di cesura: dunque i saggi qui raccolti ampliano e rielaborano a fondo la

¹ *Un gatto sul Sabotino. Pagine dal diario di guerra di Luigi Nobili, pittore*, a cura di Simonetta Satragni Petruzzi, Torino, Stamperia T-Art, 2014, p. 12.

² *Ivi*, p. 97.

traccia di quegli interventi, con l'intento di abbracciare – pur nell'angolazione scelta – l'intero arco degli anni bellici. Il convegno, organizzato dal Dipartimento di Studi Umanistici in collaborazione con il Magnifico Rettore e con il Dipartimento di Culture, Politica e Società, si avvale del contributo organizzativo di Angelica Vomera e Valentina Ester Crosetto, che ha partecipato alla redazione del presente volume, condotta da Giangiorgio Satragni insieme a Chiara Sandrin.

War Requiem.
Letteratura di guerra e fine della vecchia Europa

Pier Paolo Portinaro

1.

The Sleepwalkers ha intitolato Christopher Clark una sua recente opera sulla Prima guerra mondiale, una guerra in cui le nazioni europee sarebbero entrate come sonnambuli, inconsapevoli dei rischi cui andavano incontro.¹ Nessun evento della storia universale fino a quella data aveva esibito altrettanta presunzione di poter controllare razionalmente il corso delle azioni e altrettanta scatenata potenza della contingenza, cui la tecnica non sa comunque porre rimedio. Le pianificazioni militari più ambiziose falliscono (ne è un esempio da manuale il piano Schlieffen, raffinato prodotto di decenni di elucubrazioni strategiche). E *Schlafwandler* intitolava Hermann Broch un suo grande romanzo, un trittico, scritto proprio sull'onda delle esperienze della guerra mondiale.²

Secondo Carl Schmitt, gli Stati nel 1914 erano «gradualmente scivolati nella totalità della guerra», erano entrati in una guerra convenzionale e avevano poi dovuto faticosamente governarne l'ascensione a guerra totale: «la totalità della guerra non scaturì da una precedente, totale, ostilità, ma anzi fu la totalità dell'ostilità a crescere da una guerra che gradualmente diveniva totale».³ E a questo genere di guerra tutti gli Stati si erano rivelati impreparati, soprattutto sotto il profilo economico e sotto quello psicologico, avendo in partenza sovrastimato (come per altro nelle guerre accade) le proprie forze. Lo avrebbero presto riconosciuto gli spiriti desti, fra questi il Thomas Mann delle *Betrachtungen eines Unpolitischen*: «Tutti erano preparati a una guerra, e con ampiezza di mezzi. Ma

¹ Cfr. CHRISTOPHER CLARK, *I sonnambuli. Come l'Europa arrivò alla grande guerra*, trad. di David Scaffei, Roma - Bari, Laterza, 2013 (ed. orig. *The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914*, London, Allen Lane, 2012).

² Cfr. HERMANN BROCH, *I sonnambuli*, trad. di Clara Bovero, Torino, Einaudi, 1960 (ed. orig. *Die Schlafwandler*, 3 voll., München - Zürich, Rhein-Verlag, 1931-1932).

³ CARL SCHMITT, *Sulla relazione intercorrente fra i concetti di guerra e di nemico* (1938), in ID., *Le categorie del 'politico'*, a cura di Gianfranco Miglio e Pierangelo Schiera, Bologna, il Mulino, 1972, p. 194.

a una guerra come *questa* nessuno era preparato [...] e se poi venne, è proprio per il fatto che tutti si ritenevano pronti a combatterla».⁴

All'esordio del conflitto, al risuonare del «colpo di tuono»⁵ che avrebbe strappato l'Europa all'ottimismo eudemonistico e allo *spleen* della *Belle époque*, le nazioni si cullano ancora in quella che Robert Musil, in *Der Mann ohne Eigenschaften*, avrebbe definito la «grande fantasia del non avvenuto o almeno del non irrevocabilmente avvenuto».⁶ Per cominciare dal mondo austriaco, è stato ancora di recente ricordato come per Hugo von Hofmannsthal la guerra non dovesse condurre al rattappimento morale e condannare all'«aridità della fantasia»: e in effetti i violini continuavano a suonare, e a Vienna nel 1914 si festeggia la prima di tre operette: *Das Lumpen* di Robert Stolz, *Das dumme Herz* di Carl Michael Ziehrer, *Endlich allein* di Franz Lehár.⁷ Perdurava dunque l'illusione di una «bonaccia universale»,⁸ che solo l'escalation del conflitto avrebbe dissolto.

Alla superficie delle credenze storiche resistevano, contro ogni evidenza di un insorgente disordine, risultante in primo luogo dalla disgregazione dei grandi ordinamenti imperiali, le illusioni del progresso, come mostra in modo paradigmatico il libro di Norman Angell su *The Great Illusion* (1909-1910). A pochi anni dallo scoppio del grande conflitto, e in anni in cui tumultuavano guerre coloniali e di secessione, moti rivoluzionari e violenze genocidarie, si continuava a credere che la guerra, divenuta un mezzo non economico, non avrebbe più potuto divampare a livello sistemico.⁹ Ancora Robert Musil, in un saggio del dopoguerra, *Das hilflose Europa*, si chiedeva come fosse potuta scoppiare una tale guerra «in un'epoca storica dallo spirito decisamente pacifista». E avrebbe confutato, pur condividendone la tesi dell'irrazionalità della guerra, l'argomento dei pacifisti alla Angell, che consideravano la guerra anacronistica perché in conflitto con le superiori finalità utilitaristiche.¹⁰

⁴ THOMAS MANN, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano, Adelphi, 1997, p. 347 (ed. orig. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer, Berlin, 1918).

⁵ THOMAS MANN, *La montagna incantata*, trad. di Ervino Pocar, Milano, TEA, 2005, p. 669: «rimbombò il colpo di tuono che tutti sappiamo, l'assordante scoppio dello sciagurato miscuglio di stupidità e irritazione» (ed. orig. *Der Zauberberg*, Berlin, Fischer, 1924).

⁶ ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, trad. di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1972, p. 30 (ed. orig. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin - Lausanne, Rowohlt, 1930-1943).

⁷ Cfr. HORST LAUINGER, *Nachwort*, in *Über den Feldern. Der erste Weltkrieg in großen Erzählungen der Weltliteratur*, a cura del medesimo, Zürich, Manesse, 2014, p. 764.

⁸ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 52.

⁹ Cfr. JOHN D. B. MILLER, *Norman Angell and the Futility of War. Peace and the Public Mind*, Basingstoke, Macmillan, 1986.

¹⁰ ROBERT MUSIL, *L'Europa abbandonata a se stessa ovvero viaggio di palo in frasca*, in

Anche allo scoppio delle ostilità permane nelle democrazie occidentali la convinzione che quella sarà l'ultima guerra, che dovrà assicurare, fondandola sulla sovranità dei popoli e non delle autocratie, la pace futura. Herbert George Wells, nel suo *The War That Will End War*, definisce il conflitto, già al suo esordio, un conflitto «not of soldiers but of whole peoples».¹¹ Subentrerà con il suo decorso, e soprattutto quando le sue ricadute economiche, sociali e politiche saranno divenute evidenti, la consapevolezza che la guerra mondiale, come avrebbe scritto Ernst Jünger, era «uno scontro non soltanto tra due gruppi di nazioni, ma altresì tra due epoche».¹² La guerra fu in effetti l'evento che inaugurò il ciclo totalitario, scandito in azione e reazione, bolscevismo e fascismo, e che avrebbe trovato il suo culmine nell'edificazione di un regime portatore di una nuova e ancor più devastante ondata di barbarie.

Nel giro di pochi anni, una società che faceva professione di razionalismo e di positivismo, che si vedeva giunta al culmine di un processo di razionalizzazione che Max Weber aveva qualificato anche come *Entzauberung*, tornava ad essere demonicamente invasata e posseduta dalle forze dell'irrazionale. Il cammino apparentemente fatale della razionalizzazione della civiltà, che secondo Weber minacciava di costringere i rapporti sociali entro la «gabbia d'acciaio» della burocrazia, sembrava essersi arrestato e rovesciarsi nel suo opposto. La fede hegeliana nella razionalità del reale lasciava il posto all'idolatria dell'irrazionale. Era ancora Hermann Broch a tentare, di questa metamorfosi, un'eziologia letteraria in un altro suo romanzo, *Verzauberung* (parte di una trilogia incompiuta), la cui azione si svolgeva dieci anni dopo la fine della guerra, in un ambiente alpino incubatore di rancori, atavismi e pregiudizi.¹³

Id., *Saggi e lettere*, a cura di Bianca Cetti Marinoni, 2 voll., Torino, Einaudi, 1995: I, p. 79: «io credo che questo tipo di pacifisti sottovaluti l'elemento psichico esplosivo delle guerre della seconda specie: il bisogno, evidentemente proprio dell'uomo, di lacerare di tanto in tanto il tessuto della sua esistenza e di scagliarlo lontano, per vedere dove va a finire. Questo bisogno di uno "schianto metafisico", se mi si passa l'espressione, si va accumulando nei tempi di pace come un residuo di insoddisfazione».

¹¹ «The victory of Germany will mean the permanent enthronement of the War God over all human affairs. The defeat of Germany may open the way to disarmament and peace throughout the earth», HERBERT GEORGE WELLS, *The War That Will End War*, London, Palmer, 1914, p. 14; cfr. anche RANDALL STEVENSON, *Literature and the Great War 1914-1918*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 31.

¹² ERNST JÜNGER, *L'operaio*, ed. it. a cura di Quirino Principe, Milano, Longanesi, 1984, p. 52 (ed. orig. *Der Arbeiter*, Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1932).

¹³ Cfr. HERMANN BROCH, *Die Verzauberung. Roman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, ma anche i materiali raccolti in *Massenwahntheorie. Beiträge zu einer Psychologie der Politik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979 (due tentativi correlati di fenomenologia dell'irrazionale).

2.

Ma dalla consapevolezza che tale tragedia covava sotto la superficie di una società ancora narcotizzata dalla positivistica filosofia del progresso, la coscienza europea era alla vigilia del conflitto ancora lontana. Persistevano poi le trasfigurazioni romantiche della guerra che avevano alimentato il vecchio patriottismo irredentista. Umberto Saba, in un sonetto della raccolta giovanile *Versi militari* (1908), avvertiva ancora come vana dispersione delle energie migliori la condizione in cui «il soldato che non va alla guerra invecchia come donna senz'amore»: «Qui andiamo sì, ma a tanta nostra guerra / manca il nemico che ci miri al cuore, / manca la morte che il fuggiasco atterra, / manca la gloria per cui ben si muore».¹⁴ La gloria sarebbe forse mancata, ma il nemico non avrebbe tardato a palesarsi e soprattutto la morte avrebbe brandito la sua falce sui campi di battaglia come mai fino a quel giorno.

La spensieratezza, la sicurezza e l'orgoglio per i traguardi raggiunti celavano un clima d'attesa verso un evento che rompesse la normalità, la crosta delle abitudini. Per questo lo scoppio del conflitto sarebbe stato in un primo tempo accolto con entusiasmo («le radiose giornate»). Sembra quasi che la scossa che la guerra sta dando a istituzioni da molti avvertite ormai come anacronistiche debba essere il passaggio obbligato per la generazione dell'uomo nuovo. Così, «l'epoca volta al futuro divora l'epoca declinante».¹⁵ All'inizio prevale pertanto l'euforia, non solo tra i «futuristi», tra gli adoratori dell'energia e della velocità, tra i novatori ad ogni costo: accanto a Filippo Tommaso Marinetti e Guillaume Apollinaire plaudono alla guerra anche spiriti tormentati come Rainer Maria Rilke e Hugo von Hofmannsthal. Si potrebbero addurre innumerevoli esempi, attingendo anche fra i più innovativi rappresentanti delle arti figurative: Otto Dix, George Grosz ed Ernst Barlach diventeranno critici intransigenti della guerra, ma non lo erano nel 1914.¹⁶ La guerra, maestra di violenza, si rivela anche un formidabile laboratorio di consumazione e metamorfosi delle ideologie.

Ma allo stato di iniziale euforia non tarda ad affiancarsi un senso di smarrimento, forse anche un'inconscia volontà di non capire. Louis-Ferdinand Céline descrive a più riprese, in *Voyage au bout de la nuit*, questo stato d'animo: «la guerra si avvicinava a noi due senza che ci siamo resi conto, e non avevo più

¹⁴ UMBERTO SABA, *Durante una marcia*, in *Il canzoniere (1900-1947)*, Torino, Einaudi, 1958, p. 35.

¹⁵ E. JÜNGER, *L'operaio*, cit., p. 141.

¹⁶ Su quanto profondamente l'arte di Weimar sia stata segnata dalla guerra cfr. MATTHIAS EBERLE, *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, Stuttgart, Belser, 1989.

la testa molto lucida».¹⁷ Con un occhio *etnografico* Céline – ma con lui altri scrittori che condividono la traumatica esperienza delle trincee – registra la mutazione antropologica che la guerra induce non solo nei suoi profittatori ma anche nelle sue vittime. «Il delirio di mentire e di credere ti si attacca come la rogna».¹⁸ Anche con il manifestarsi della brutalità del conflitto, la resistenza a comprendere permane. «È difficile arrivare all'essenziale, anche in quel che riguarda la guerra, la fantasia resiste a lungo».¹⁹ Il senso di incomprensione per quanto sta accadendo circola in tutta la letteratura sulla guerra, dalle opere che nascono direttamente dalle sofferte esperienze del fronte ai racconti di testimoni lontani ma partecipi, come Luigi Pirandello e Federico De Roberto.²⁰

Fra i primi, le più diverse esperienze e sensibilità ideologiche sono rappresentate: andiamo dal Filippo Tommaso Marinetti de *L'alcova d'acciaio* (in cui è trasfigurata la sua avventura di combattente nelle truppe motorizzate)²¹ allo Stefan Zweig di *Jeremias*, un testo drammatico in cui è posta a tema la superiorità morale del vinto, al John Dos Passos (che aveva servito sul fronte italiano nei ranghi della Croce Rossa, e in seguito nel corpo sanitario statunitense) di *Three Soldiers* – il romanzo narra la vicenda di un musicista che tenta di fissare la sua esperienza della guerra, dall'entusiasmo alla diserzione, in una composizione ispirata dalla *Tentation de saint Antoine* di Flaubert –, per non dire del più celebrato Ernest Hemingway.²² Un frutto di questa stagione, che vedrà però tardivamente la luce nel secondo dopoguerra, è il *Giornale di guerra e di prigionia* di Carlo Emilio Gadda, una testimonianza diaristica che contiene una denuncia

¹⁷ LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Viaggio al termine della notte*, a cura di Ernesto Ferrero, Milano, Tea, 2002, p. 15 (ed. orig. *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël & Steele, 1932).

¹⁸ L.-F. CÉLINE, *Viaggio*, cit., p. 65. Sull'etnografia dei corpi nei luoghi devastati dalla guerra cfr. DANIELA KIRSCHSTEIN, *Writing War. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2014.

¹⁹ L.-F. CÉLINE, *Viaggio*, cit., p. 42.

²⁰ I racconti di guerra di Federico De Roberto sono stati riproposti di recente: *La paura e altri racconti della grande guerra*, Roma, Edizioni e/o, 2014. Quanto a Pirandello, va menzionata la novella *Berecche e la guerra*, Milano, Facchi, 1919.

²¹ Cfr. OLIVIER PARENTEAU, *Quatre poètes dans la Grande Guerre: Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Pierre Drieu la Rochelle, Paul Éluard*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014. Ma si veda anche GUILLAUME APOLLINAIRE, *Corrispondenza con F. T. Marinetti, A. Soffici, U. Boccioni, G. Severini, U. Brunelleschi, G. Papini, S. Aleramo, C. Carrà*, a cura di Lucia Bonato, Roma, Bulzoni, 1992.

²² Per un'introduzione al tema e per un'antologia di racconti si veda *Über den Feldern*, cit. Cfr. anche JENNIFER HAYTOCK, *One of Ours in Context: The American World War I Novel*, in *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century British and American War Literature*, a cura di Adam Piette e Mark Rawlinson, Edinburgh University Press, 2012, pp. 40-46.

vigorosa e sarcastica dell'incompetenza con cui è stata condotta la guerra e un amaro racconto delle condizioni di vita dei prigionieri.²³

Questa letteratura ci parla di un mondo sventrato, della furia dei nuovi armamenti, di paesaggi sconvolti e spettrali, di campagne scheletriche, popolate di cadaveri. Paesaggi che anche un osservatore distante come Thomas Mann avrebbe magistralmente descritto. «Penombra, pioggia e fango, rossi bagliori d'incendio nel cielo bigio, che rimbomba senza posa di tuoni e boati, empiendo l'aria umida, lacerata da sibilanti ronzii, dall'arrivo di furiosi latrati da cane infernale, che terminano il loro percorso fra schegge, spruzzi, schianti e fiammate, da gemiti e gridi, da squilli d'una tromba che sta per scoppiare, da rulli d'un tamburo che spinge, spinge alla fretta... Ecco un bosco dal quale si riversano frotte grigie che corrono, cadono, saltano». E da quel bosco sbuca – e in quel fango si butta, ventre a terra –, Hans Castorp, il sopravvissuto a sette anni di «montagna incantata», prima di scomparire nel buio di quella «mondiale sagra della morte».²⁴

L'accumulo di tante tremende esperienze aveva cambiato in pochi anni il clima dell'Europa. Prima dell'inizio dell'ostilità, il Wiener Carltheater aveva commissionato a Puccini un'opera. Quando agli inizi del 1917 *La rondine* è pronta per le scene, la sua esecuzione non appare più opportuna, tanto più che il musicista aveva concepito il suo lavoro come reazione alla *Weltkriegsmusik* (debutterà il 27 marzo all'Opera di Monte Carlo, per poi andare in scena a Milano, Bologna, Buenos Aires e Rio de Janeiro).²⁵ In quello stesso 1917 si presenta al pubblico di Monaco il *Palestrina* di Pfitzner, monumento dell'arte germanica, che suscita l'entusiasmo di Thomas Mann.²⁶ Difficile immaginare due opere tra loro più lontane. Ma proprio questa loro distanza rappresenta in modo emblematico la frattura tra due mondi, che a causa del conflitto sono diventati reciprocamente più estranei, al punto che nemmeno l'arte sembra ritrovare la via di un linguaggio comune.

²³ Cfr. CARLO EMILIO GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi, 1965.

²⁴ TH. MANN, *La montagna incantata*, cit., p. 673 sgg. Lasciamo qui da parte la disputa, ancor di recente divampata, se s'abbia a tradurre montagna «incantata» o «magica» o «incantatrice».

²⁵ Cfr. H. LAUINGER, *Nachwort*, cit., p. 770.

²⁶ «Il suo apparire in questo momento ha suscitato in me il conforto e il beneficio di una simpatia totale; essa corrisponde al mio più personale concetto di umanità, mi rende positivo, mi libera da ogni polemica, offre al mio sentimento un grande oggetto, che può abbracciare con gratitudine finché torna, sanato e placato, al proprio lavoro creativo, e in virtù del quale tutto ciò che è *ripugnante* acquista ai miei occhi una parvenza illusoria...», TH. MANN, *Considerazioni*, cit., p. 411.

3.

Infatti, la Grande Guerra è anche guerra culturale o guerra ideologica. I suoi combattenti si affrontano mettendo fondamentalmente in campo due dicotomie: civiltà e barbarie; cultura e civilizzazione. Sulla prima insistono gli autori di lingua inglese: abbiamo già richiamato un brillante saggio di Wells, possiamo ora menzionare, per restare a quegli anni, la documentata denuncia del giovane storico britannico Arnold Toynbee.²⁷ Sulla seconda il riferimento d'obbligo è a Thomas Mann. La coppia *Kultur* e *Zivilisation* è notoriamente una coppia di antica data. Già Kant nei suoi scritti di filosofia della storia e di antropologia pragmatica aveva colto l'opposizione. L'Ottocento, soprattutto nella stagione del positivismo, ne aveva sottolineato la convergenza (fino all'identificazione). Ma nell'ultimo quarto del secolo, con la crisi dell'idea di progresso, l'opposizione si è consolidata e irrigidita. Friedrich Nietzsche ha messo in guardia dallo scambiare la *cultura* con la *civilizzazione*, i cui «mezzi dissolventi» portano fatalmente alla «decadenza». L'addomesticamento dell'uomo, il suo assoggettamento ad un mondo artificiale ha portato a compimento quel processo che culmina, come ora vedremo, nel nichilismo.

Sulla coppia *Kultur-Zivilisation* è notoriamente costruita l'argomentazione delle *Betrachtungen eines Unpolitischen*. «La differenza fra spirito e politica implica quelle fra cultura e civilizzazione, fra anima e società, fra libertà e diritto di voto, fra arte e letteratura»: la germanicità è sempre legata al primo dei due termini.²⁸ La civilizzazione cancella le differenze, è spinta verso l'omologazione, mentre la cultura è sempre nazionale: «custode di ciò che è comune, comune valore umano, non è l'umanità come somma di tutti gli individui, bensì la nazione; e il valore di quel prodotto spirituale, artistico e religioso, non registrabile con metodi scientifici, sviluppatosi dal fondo organico della vita nazionale e che viene chiamato cultura nazionale, il valore, la dignità e il fascino di ogni cultura nazionale stanno proprio in ciò che la distingue da altre culture nazionali; perché solo in questo consiste la cultura, a differenza di quanto hanno in comune tutte le nazioni ed è soltanto civilizzazione».²⁹

Alla coppia civilizzazione-cultura corrispondono poi tutte le altre antitesi su cui è costruita l'argomentazione: vita sociale e vita metafisica, individuo e personalità, massa e popolo. «La massa individualistica è democratica, il popolo è

²⁷ Cfr. ARNOLD TOYNBEE, *The German Terror in Belgium*, London, Hodder-Stoughton, 1917.

²⁸ TH. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 51.

²⁹ TH. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 259. Ma per un'adeguata contestualizzazione filosofica cfr. MANFRED RIEDEL, *Im Zwiegespräch mit Nietzsche und Goethe. Weimarer Klassik und klassische Moderne*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2009.

aristocratico». Nella definizione manniana di democrazia confluiscono due distinti elementi: da un lato democrazia è sinonimo di «plutocrazia e entusiasmo per la prosperità» (e in quest'accezione materialistica la democrazia è da lui rifiutata), dall'altro essa è affermazione della «libertà politica» (e in questa accezione anche la Germania può dirsi democratica). Mann si affretta però a mettere in dubbio la tesi dei democratico-nazionali, come Max Weber, che dalla constatazione che il popolo tedesco come *Staatsvolk* ha dato buona prova di sé nel conflitto fanno discendere la necessità di riconoscere anche un *Volksstaat*, cioè la rivendicazione di un assetto democratico costituzionale.³⁰ Insopportabile è per Mann il «pathos titanico trasposto e sperperato in chiave democratica».³¹

La guerra ha portato con sé, come avrebbe scritto Ernst Jünger, l'«irruzione di forze elementari nello spazio borghese»: se il borghese è «l'uomo che riconosce nella sicurezza il proprio valore supremo», ora essa fa sì che «il lato pericoloso dell'esistenza», prima relegato ai margini, ritorni con grande rapidità «verso le zone centrali» dell'esistenza (e non nella forma trasfigurata cui guardava compiaciuta la critica romantica).³² In questo Mann mostra di soggiacere ancora agli stereotipi della propaganda di guerra e di una pubblicistica manichea che, con autori come Werner Sombart e Max Scheler, contrapponendo eroi a commercianti, *Helden und Händler*, esaltava il «genio della guerra». «La democrazia che in fondo ha gli stessi propositi dell'Intesa della civilizzazione [...] conduce una guerra senza ideali e quindi [...] una sporca guerra sul tipo di quelle combattute in Borsa».³³ Come è noto, Mann si distanzierà nel dopoguerra da queste posizioni; ma in questa stagione egli si fa ancora interprete in termini positivi del *Sonderweg* tedesco.

4.

L'esaurimento delle grandi speranze del XIX secolo, e con esse in primo luogo il venir meno del mito del progresso, era già stato diagnosticato dai grandi sismografi del tempo, adepti di Nietzsche: e su questa diagnosi sarebbe venuta

³⁰ TH. MANN, *Considerazioni*, cit., p. 257.

³¹ *Ivi*, p. 353.

³² E. JÜNGER, *L'operaio*, cit., p. 46. Cfr. TH. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 163: «Nel 1914 la 'civilizzazione' proclamò di scendere in campo 'contro il militarismo'. Ora quel che per me significava 'militarismo', altro non era che la modernità, cioè il vivere, minacciato e teso fino al limite, con 'cattivi confini'. Quello che io intendevo per 'civilizzazione' era invece esattamente l'opposto, cioè sicurezza e assenza di tensione».

³³ *Ivi*, p. 261. Sulle affinità e sulle differenze tra questi autori cfr. ELENA ALESSIATO, *L'impolitico. Thomas Mann tra arte e guerra*, Bologna, il Mulino, 2011.

convergero, andando oltre Thomas Mann, la grande letteratura di lingua tedesca del dopoguerra – da Hermann Broch a Robert Musil, da Karl Kraus a Elias Canetti. Nella coscienza di queste generazioni si è ormai insediato quello che Nietzsche aveva annunciato come «il più inquietante di tutti gli ospiti», il nichilismo. La sua diffusione è l'eredità della grande guerra, al termine della quale i reduci che tornano trovano nella loro società «il vuoto Niente, collocato nel Niente, formato dal Niente».³⁴ È questo lo «schianto metafisico» di cui parla Musil in un'illuminante pagina del suo saggio sull'Europa.³⁵

Alla base di tutta questa letteratura c'è innanzitutto la polemica contro la «filosofia dei lumi», che aveva avuto il torto, come dirà ancora Jünger, di «sopravvalutare le energie che le sono concesse».³⁶ L'illuminismo aveva disatteso le aspettative e aveva sostanzialmente fallito nel suo disegno di riorganizzazione razionale della società (di una riorganizzazione che non fosse soltanto *zweckrational* ma *wertrational*). Nello *Zauberberg* Thomas Mann ne metteva in luce le astrattezze e i cedimenti tratteggiando la figura di Settembrini. Dal canto suo il romanticismo si era tradotto in esaltazione dell'elemento militare e della guerra. Nella prima parte della trilogia di Broch, intitolata *1888: Pasenow o del romanticismo*, è diagnosticato il trapasso del romanticismo in militarismo, la metamorfosi del borghese nel soldato.³⁷ La guerra mondiale avrebbe poi scandito un ulteriore passaggio, quello di cui si fa interprete Ernst Jünger nel suo visionario scritto del 1932: la proletarizzazione del soldato e la militarizzazione dell'operaio/lavoratore (*Arbeiter*). Il più rilevante risultato conseguito dal conflitto consiste per lui nella «mobilitazione del mondo attuata dalla forma dell'operaio».³⁸

³⁴ HERMANN BROCH, *Gli incolpevoli. Romanzo in undici racconti*, Einaudi, Torino 1963, pp. 46-47: «E / quando gli uomini tornarono dalla guerra, / i cui campi di battaglia erano stati / ruggente vuotezza, trovarono a casa / esattamente la medesima cosa, / ruggiva come i cannoni / il vuoto assoluto della tecnica, / e come sui campi di battaglia / il dolore dell'uomo doveva acquattarsi / negli angoli degli spazi del vuoto, / avvolto dal loro / rauco terrore, / senza pietà circondato / dal Niente brutale» (ed. orig. *Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1950).

³⁵ R. MUSIL, *L'Europa abbandonata a se stessa*, cit., p. 79.

³⁶ E. JÜNGER, *L'operaio*, cit., p. 48.

³⁷ In H. BROCH, *I sonnambuli*, cit., p. 19, troviamo questa definizione: «poiché innalzare il terrestre all'assoluto è sempre romanticismo, il più rigido e vero romanticismo dei nostri tempi è quello dell'uniforme, quasi ci fosse un'idea sovramondana e sovratemporale dell'uniforme, un'idea che, pur nella sua insussistenza, ha tanta forza da commuovere gli uomini assai più di qualunque vocazione terrena; un'idea inesistente, eppur così intensa da fare dell'individuo in uniforme l'ossesso dell'uniforme, non mai un professionista nel senso borghese della parola; forse proprio perché colui che porta la divisa è saturo della coscienza di soddisfare alla forma di vita del proprio tempo e insieme alla sicurezza della propria vita».

³⁸ E. JÜNGER, *L'operaio*, cit., p. 147.

La terza parte della trilogia *I sonnambuli*, intitolata *1918, Huguenau o il realismo*, è ambientata invece sul finire del conflitto e nell'immediato dopoguerra. La guerra ha lasciato un cumulo di macerie materiali e morali, non ha generato ordine ma anarchia, ha fatto esplodere tutte le contraddizioni che la civiltà borghese era riuscita fino a quel momento in parte a contenere e in parte a dissimulare, spingendosi fino all'apoteosi «dell'illogico e dell'antilogico».³⁹ Sono pagine che rimano con quelle musiliane sulla «sfera non razioides».⁴⁰ Anche per Musil la guerra può essere rappresentata come il sensorio, e insieme come il banco di prova, per questo elemento «non-razioides». Andrebbe qui osservato – ma è questione su cui non possiamo indugiare – che vi è una non troppo sorprendente affinità tra queste analisi e la teoria dei residui (e delle derivazioni) sviluppata da Vilfredo Pareto nel suo *Trattato di sociologia generale* (1916): un'opera che, come poche altre, univa il rigore scientifico a una maniacale sensibilità per l'inconscio sociale.

Nel profondo del divenire storico quei sismografi coglievano dunque la refrattarietà della natura umana al progresso e alla rigenerazione. Lo avvertiva bene il protagonista dell'*Uomo senza qualità*. Pareva a Ulrich che non fosse utile abolire i cannoni e i re, bandire dal mondo il potere delle armi, «perché la misura dei soprusi e delle malvagità torna immediatamente a colmarsi, come se il mondo scivolasse sempre indietro come un piede quando l'altro avanza». Il secolo finito «non s'era molto distinto nella sua seconda metà. Era stato efficiente nello sviluppo tecnico, nel commercio e nella ricerca scientifica, ma fuori di questi punti focali della sua energia era muto e subdolo come una palude». Una società piena di contraddizioni ne era nata – «Si amava il superuomo, e si amava il sottouomo [...] si professava il culto dell'eroe e il culto socialista dell'umanità»;⁴¹ ma al tempo stesso si coltivava «il disprezzo luciferino per l'impotenza

³⁹ H. BROCH, *I sonnambuli*, cit., p. 388: «par che questo tempo sia ormai giunto al colmo dell'illogico e dell'antilogico: si direbbe che la mostruosa realtà della guerra abbia soppresso quella del mondo. Il fantastico diventa logica realtà, ma la realtà si dissolve nella più alogica delle Fantasmagorie. Un tempo vile e più querulo di ogni altro affoga nel sangue e nei gas tossici, schiere d'impiegati di banca e di profittatori si gettano sui reticolati, una filantropia ben organizzata non impedisce nulla, ma si organizza come Croce Rossa e per la fabbricazione delle protesi; città intere muoiono di fame e battono moneta con la propria fame, insegnanti occhialuti comandano reparti d'assalto, abitanti di grandi città dimorano in caverne, operai e borghesi strisciano in pattuglia di ricognizione e infine, se tornan vivi a casa, dalle protesi rinascono i profittatori».

⁴⁰ R. MUSIL, *Schizzo della conoscenza del poeta*, in ID., *Saggi e lettere*, cit., I, p. 32: «essa è la sfera delle reazioni dell'individuo al mondo e agli altri uomini; la sfera dei valori e delle valutazioni, dei rapporti etici ed estetici; la sfera dell'idea [...]. Se la sfera razioides è il regno della "regola con eccezioni", la sfera non razioides è il regno delle eccezioni sulla regola».

⁴¹ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, cit., pp. 23, 49 e 50.

dell'idealismo». ⁴² Di qui, dal «residuo di insoddisfazione» accumulatosi nel tempo di pace era cresciuto il bisogno di uno «schianto metafisico». La guerra aveva così svelato, contro le ideologie impregnate di storicismo, l'immutabilità della natura umana, mostrando, come «in un immane esperimento di massa, che l'uomo si spinge facilmente sino all'estremo, e torna indietro, senza cambiare natura. L'uomo muta; ma non muta *se stesso*». ⁴³

5.

C'è un'opera che oltre a rappresentare nei termini più crudi l'epopea della guerra mondiale, di cui costituisce, come ha annotato Roberto Calasso, «la sua replica allucinatoria, la sua lastra acustica», ⁴⁴ può essere letta proprio come la sarcastica confutazione delle tesi argomentate da Mann nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen*: quest'opera – impossibile da ascrivere a un preciso genere letterario, «tragedia» la definirà semplicemente l'autore in una sua prima anticipazione – è la summa letteraria di Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, scritta anch'essa durante gli anni di guerra e pubblicata nel 1922 (un polittico letterario che può solo essere accostato, per l'esasperazione espressionistica o semplicemente per il crudo realismo, ad esempio nella sua insistenza sugli orrori della guerra chimica e sull'uso dei gas, al grande ciclo *Der Krieg* di Otto Dix). In essa confluiscono molti temi di critica della società contemporanea – nello specchio della società austriaca – quali Kraus era venuto affrontando con ineguagliato vigore satirico sulla rivista *Die Fackel*, pubblicata a partire dal 1899 (fino al 1911 la rivista era stata aperta ai contributi di non molti selezionati collaboratori, e fra questi Alban Berg, mentre dal 1911 alla morte del suo direttore, avvenuta nel 1936, essa è la rivista di un uomo che da solo combatte la sua esasperata battaglia contro il cinismo e l'ottusità del mondo).

Le scene corali, ambientate nelle strade, nelle piazze, nei caffè viennesi, ma anche al fronte, sono intercalate dal dialogo tra due personaggi, l'Ottimista e il Criticone, a cui Kraus affida la funzione di esporre rispettivamente le opinioni

⁴² R. MUSIL, *L'Europa abbandonata a se stessa*, cit. , p. 74.

⁴³ *Ivi*, p. 67.

⁴⁴ ROBERTO CALASSO, *La guerra perpetua*, in KARL KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, a cura di Ernesto Braun e Mario Carpitella, Milano, Adelphi, 1996, p. 759. Calasso osserva a ragione che questo mostro misantropologico ha in letteratura un solo precedente nell'ammasso di citazioni e luoghi comuni confluiti negli otto tomi di materiali per quel monumento alla stupidità umana che era nel progetto flaubertiano di *Bouvard e Pécuchet*. Un crescendo, fino alla macabra duplicazione del Sabbat faustiano e del finale paradisiaco, qui infernale, del *Faust II*.

pubbliche fabbricate e manipolate dai giornali (e il corrotto giornalismo del tempo è il suo bersaglio ossessivo: «Le rotative avevano fatto di noi degli invalidi già prima che ci fossero le vittime dei cannoni»⁴⁵) e la sua propria posizione. Il luogo comune della guerra come istanza moralizzatrice dei popoli, fattore di purificazione dalla corruzione sociale, e della pace come condizione di rilassamento e di indebolimento del carattere dei popoli – un *topos* della *Realpolitik* ottocentesca –, vi è rappresentato e messo alla berlina con implacabile logica e scorticanti accenti. La guerra peggiora gli uomini come singoli e la società nel suo complesso. Non genera spirito solidaristico ma solo risentimento e corruzione. «L'amministrazione militare equivale all'impiego del lupo come pastore e alla trasformazione del pastore in lupo».⁴⁶

Quella austriaca e tedesca è presentata – ecco il rovesciamento della tesi di Mann – come una sporca guerra del tipo di quelle combattute in borsa, una guerra in cui «la civiltà non si rinnova, bensì si salva dal boia col suicidio»:⁴⁷ «mai prima dell'irrisolta guerra delle macchine ci sono stati profitti di guerra così scellerati, e voi, vincitori o vinti, avete perso la guerra che è un guadagno per i vostri assassini».⁴⁸ La dinamica che domina questo mondo, che sta abbandonando le certezze del liberalismo proto-ottocentesco, è riconducibile alla triade: Caserma, Borsa e Piazza. Il Palazzo come centro unitario del potere si è svuotato, è diventato un luogo di maschere impotenti. È diventato la sede di quella che Max Weber chiamava, civettando con Nietzsche, «volontà d'impotenza» (ma in un senso diverso da quello per cui l'Ulrich musiliano definisce «la musica una impotenza della volontà e una perturbazione del cuore»)⁴⁹. Il potere risiede dove si esercita il mestiere delle armi e dove si concentra e si movimenta il denaro. La guerra, osserva con lo stesso spirito Musil, avrebbe lasciato in eredità un mondo

⁴⁵ K. KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 613.

⁴⁶ *Ivi*, p. 84.

⁴⁷ *Ivi*, p. 207.

⁴⁸ *Ivi*, p. 610. Ma anche: «l'affare sanguinoso che i rappresentanti di commercio tentavano di rendere più allettante prospettando questa possibilità finirà nella più grande bancarotta a cui questo pianeta abbia mai assistito [...]. Volevamo conquistare i mercati mondiali con la nostra armatura da cavalieri... e dovremo accontentarci di un affare ben peggiore, quello di venderla al mercato delle pulci» (p. 597).

⁴⁹ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 44. Circa l'opzione di Musil per il disarmo cfr. ID., *Alba di guerra*, in *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 692-693: «Non vi è alcun rimedio radicale contro la guerra. Perché non vi è alcun rimedio radicale contro la stupidità, il farneticare e la bestialità dell'uomo. Ma vi sono dozzine di piccoli rimedi, nessuno dei quali deve rimanere intentato [...]. Se questo non accade, allora la guerra a venire sarà una guerra di centinaia di aeromobili provvisti di bombe tossiche contro l'intera popolazione civile di un paese».

accomunato soltanto da tre cose: «la stupidità, il denaro e qualche reminiscenza di religione».⁵⁰

In questo grande affresco della stupidità umana, Kraus sa cogliere perfettamente i caratteri di una guerra che giustifica i toni apocalittici da lui adottati nel rappresentarla. Essa è in primo luogo guerra totale, guerra che va ben oltre la linea di fuoco del fronte, si appropria di tutta la vita civile, di quella presente e di quella futura. «Il fronte si è esteso a tutto il paese. E vi resterà».⁵¹ Nelle pagine di quest'opera acquista lucidità visionaria la previsione che gli istinti che essa ha risvegliato e potenziato s'impadroniranno anche della pace.⁵² La guerra è poi guerra delle macchine, scatenamento di una tecnica omicida, grazie alla quale i profittatori del conflitto, «vili assassini tecnicamente progrediti», uccidono «a distanza dal teatro della loro azione».⁵³ Asservita ai fini del conflitto è poi la stessa religione, asservite sono le Chiese; esse fanno a gara per arruolare Dio tra le fila dei combattenti: così, sentenzia Kraus, «abbiamo commesso l'assassinio con la Bibbia in mano».⁵⁴

6.

L'esperienza della guerra mondiale non trova soltanto sedimentazione, come del tutto ovvio, nella produzione narrativa degli scrittori che di essa sono stati attori e testimoni. In un caso essa è all'origine dell'ambizioso progetto saggistico – un *unicum*, all'incrocio tra antropologia, indagine sul mito e filosofia politica – di uno dei maggiori scrittori del Novecento: intendo riferirmi a *Masse und Macht* di Elias Canetti. È noto che il suo autore ha ricondotto la genesi di quest'opera all'emozione in lui prodotta dall'aver assistito a Vienna, nel 1927, all'assalto della folla al Palazzo di giustizia e alla conseguente azione repressiva della polizia. Ma è evidente che la specifica declinazione del nesso tra potere e sopravvivenza, che costituisce il nucleo tematico di quest'opera, sia il prodotto di un'ossessiva,

⁵⁰ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 167.

⁵¹ K. KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 598.

⁵² *Ivi*, p. 192: «I reduci di guerra irromperanno nell'interno, e qui cominceranno la guerra per davvero. I successi negati se li prenderanno con la forza, e l'essenza vitale della guerra che è fatta di assassinio, stupro e saccheggio, sembrerà un gioco da ragazzi in confronto alla pace che scoppierà allora. Ci preservi il dio delle battaglie dall'offensiva che ci toccherà fronteggiare! Una paurosa attività, liberata dalle trincee da scavare e non più guidata da nessun comando, cercherà senza posa di allungare le mani verso le armi e il godimento, e il mondo avrà più morte e dolore di quanto non gli abbia mai richiesto la stessa guerra».

⁵³ *Ivi*, p. 610.

⁵⁴ K. KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 597. Cfr. anche NICOLAO MERKER, *La guerra di Dio. Religione e nazionalismo nella Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2015.

pluridecennale interrogazione sull'evento che aveva sconvolto la storia del Novecento e inaugurato, come si è detto, il ciclo totalitario.

La guerra mondiale è stata più di altri fenomeni, che pure già avevano alimentato la riflessione sulla «psicologia delle folle», l'epifania della massa nella coscienza europea. Già l'importanza che Canetti attribuisce al «primo morto» nella genesi di un conflitto armato è un'indicazione esplicita. «Il *primo* morto è ciò che contagia ogni cosa con la sensazione della minaccia. La sua importanza è fondamentale per lo scoppio della guerra. I despoti che vogliono suscitare una guerra sanno molto bene che è loro indispensabile procurarsi o inventare un primo morto».⁵⁵ Altrettanto sintomatica è la riflessione canettiana sulla durata del conflitto: in effetti la Prima guerra mondiale costituisce il paradigma di una guerra a cui non si riesce a porre termine per le masse di riserva a cui si continua a poter attingere. «Il fatto che le guerre durino così a lungo e continuino ad essere combattute anche quando sono già perse da tempo, è collegato al più profondo impulso della massa, di mantenersi nel suo stato vigile, di non disgregarsi, di restare massa».⁵⁶

È nella guerra – che vede sempre contrapposte due *masse* organizzate di uomini – che la relazione tra il potere e la sopravvivenza acquista plastica evidenza: il vincitore, compatto nella sua affermazione, incombe sulla terra dei vinti, sfila eretto, sventola in alto vessilli e bandiere; i vinti, dissolta ormai l'organizzazione che li teneva organicamente uniti, giacciono come cadaveri isolati sul terreno. Canetti analizza la dinamica della guerra partendo dall'«immagine di *due masse doppiamente intrecciate*»: la massa dei viventi e la massa dei morti. «L'esercito più grande possibile tende a determinare il più grande gruppo possibile di nemici morti. Esattamente lo stesso si può dire per la parte opposta. L'*intreccio* deriva dal fatto che ogni partecipante a una guerra appartiene sempre, simultaneamente, a *due* masse: per la propria gente, egli appartiene al numero dei guerrieri viventi, per l'avversario al numero dei morti potenziali e augurabili».⁵⁷ La guerra è l'ambito fenomenologico da cui sono tratti i concetti che strutturano la sua analisi, a cominciare dall'atavica «muta di caccia». L'esercito è il prototipo della «massa chiusa», al centro della quale la gerarchia costituisce quello che Canetti chiama «cristallo di massa».⁵⁸ La «massa aizzata», spinta

⁵⁵ ELIAS CANETTI, *Massa e potere*, trad. di Furio Jesi, Milano, Adelphi, 1981, pp. 166-167 (ed. orig. *Masse und Macht. Essays*, Hamburg, Claassen, 1960).

⁵⁶ *Ivi*, p. 85. «La singolare e inconfondibile tensione che caratterizza tutti i processi bellici ha due cause: *si vuole precedere la morte e si agisce in massa*. Senza la seconda, la prima non ha alcuna prospettiva di successo. Per la durata della guerra si deve restare massa; e la guerra è veramente terminata quando non si è più massa» (p. 87).

⁵⁷ *Ivi*, pp. 84-85.

⁵⁸ *Ivi*, p. 88: «Soldati e monaci si possono definire la forma più importante di questo tipo. Nel loro caso l'uniforme significa che gli appartenenti a un cristallo *abitano* insieme; anche

all'attacco del nemico, è una delle esperienze primarie del campo di battaglia. «L'entusiasmo con cui gli uomini accolgono una dichiarazione di tal fatta, ha la sua radice nella vigliaccheria del singolo dinanzi alla morte. Da solo, nessuno vorrebbe guardarla in faccia [...]. Il peggio che possa capitare agli uomini in guerra – e cioè morire *insieme* –, risparmia loro la morte individuale, che essi temono più di tutto».⁵⁹ Anche l'euforia con cui i popoli ignari della tragedia che li attendeva salutarono le dichiarazioni di guerra si lascia meglio intendere a partire da queste considerazioni.

7.

È naturalmente riduttivo focalizzare sulle poche opere citate fin qui il discorso letterario intorno alla Prima guerra mondiale. Innumerevoli sarebbero le voci di denuncia, di lamento, di commemorazione che la letteratura di guerra ha lasciato.⁶⁰ Voci che ci parlano delle infinite sofferenze in quelle trincee, in cui gli uomini stanno «come le lumache nel loro guscio»,⁶¹ così Ungaretti, mentre intorno a loro «l'orizzonte [...] si vaiola di crateri»;⁶² o nei lazzaretti e nelle tradotte dei feriti, dove l'umanità a poco a poco si spegne, senza illusioni di redenzione;⁶³ o nelle retrovie, dove si attendono nell'incertezza e nella penuria ritorni sempre più improbabili.

Innumerevoli le vittime anche tra le più alte voci poetiche: molti i morti, ancor più i feriti e gli invalidi di guerra. Prima celebre vittima è Charles Péguy, luogotenente di un reggimento di fanteria, che cade sulla Marna il 5 settembre 1914. E già il 12 febbraio 1915 Hugo Ball e Richard Hülsenbeck organizzano a Berlino la prima commemorazione degli autori caduti in una guerra insensata, fra cui appunto Péguy.⁶⁴ L'ultima poesia di Georg Trakl, *Grodek*, è del settembre

se essi si presentano isolatamente, si pensa sempre alla salda unità cui appartengono: il convento o il reparto dell'esercito».

⁵⁹ *Ivi*, p. 87.

⁶⁰ Tra le molte raccolte sul tema rimando ancora una volta a quella, eccellente, a cura di Horst Lauinger, *Über den Feldern*, cit.; per l'Italia cfr. *Il racconto italiano della grande guerra. Narrazioni, corrispondenze, prose morali (1914-1921)*, a cura di Emma Gianmattei e Gianluca Genovese, Milano - Napoli, Ricciardi, 2015.

⁶¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *In dormiveglia*, in *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Mondadori, Milano, 1969, p. 42.

⁶² G. UNGARETTI, *Perché?*, in *Vita di un uomo*, cit., p. 55.

⁶³ R. MUSIL, *Tradotta di feriti gravi*, in ID., *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, cit., pp. 610-612.

⁶⁴ Ma per un'ampia lista completa dei caduti di guerra nella letteratura cfr. H. LAUINGER, *Nachwort*, cit., p. 763 sgg.

1914: «Am Abend tönen die herbstlichen Wälder / Von tödlichen Waffen [...]».⁶⁵ Poco dopo è gravemente ferito. Era stato arruolato il 24 agosto in una *Sanitätskolonne* di Innsbruck. Si sarebbe suicidato nell'ospedale di Cracovia il 3 novembre con un'overdose di cocaina.⁶⁶ Anche il sottotenente Carlo Stuparich, che militava nel Primo reggimento dei Granatieri sardi, muore suicida, per non consegnarsi al nemico, dopo aver perso tutti i suoi uomini presso la punta Corbin, il 30 maggio 1916 (il fratello Giani, medaglia d'oro al valor militare, fu due volte ferito e pluriinternato in campi di concentramento austriaci). Ancora fra gli italiani, Renato Serra cade in combattimento sul monte Podgora nei pressi di Gorizia, a soli trent'anni, il 20 luglio 1915.⁶⁷ Scipio Slataper, sottotenente di fanteria, che al Carso aveva dedicato il suo unico romanzo (1912), cade anche lui sul monte Podgora, il 3 dicembre 1915.⁶⁸ Da quelle stesse trincee il fante Ungaretti dà voce poetica al lutto: «Di tanti / che mi corrispondevano / non è rimasto / neppure tanto / Ma nel cuore / nessuna croce manca».⁶⁹

Fra gli ultimi a morire Wilfred Owen e Guillaume Apollinaire. Il poeta del surrealismo, autore della raccolta di novelle ispirate alle esperienze sul fronte francese, *Il poeta assassinato* (1916), muore il 9 novembre 1918, indebolito dalla grave ferita alla testa che aveva subito nel 1916 e in seguito alla quale era stato sottoposto a trapanazione del cranio. Owen, *war poet* per eccellenza,⁷⁰ forse la più autentica e commovente voce dell'umanità dolente dei combattenti, era caduto il 4 novembre a Ors, in Francia: la notizia della sua morte si diffonde quando già le campane annunciano la fine della guerra. La sua opera e il suo destino avrebbero ispirato già nel 1929 Arthur Bliss alla composizione dell'oratorio *Morning Heroes*: un testo declamato sullo sfondo minaccioso del rullo del timpano. A un testo di tenore pateticamente patriottico, *The Winnowing Fan* di Laurence Binyon, si sarebbe rifatto negli anni del primo dopoguerra Edward Elgar nel suo trittico *The Spirit of England*. Ma ad Owen, come è noto, avrebbe attinto alcuni decenni

⁶⁵ GEORG TRAKL, *Werke, Entwürfe, Briefe*, Stuttgart, Reclam, 1984, p. 112.

⁶⁶ Cfr. HANS WEICHELBAUM, *Georg Trakl. Eine Biographie*, Salzburg - Wien, Müller, 2014.

⁶⁷ Richiamo qui l'attenzione su RENATO SERRA, *Una lunga vigilia. L'Italia verso la Prima guerra mondiale*, a cura di Luigi Bonanate, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2015. D'obbligo il rimando a EZIO RAIMONDI, *Un europeo di provincia. Renato Serra*, Bologna, il Mulino, 1993.

⁶⁸ Vedi ora SCIPIO SLATAPER, *Il mio Carso. La Redazione autografa dell'Archivio di stato di Trieste*, Padova, CLEUP, 2007. Suoi scritti e lettere erano stati curati nel primo dopoguerra da Giani Stuparich, prezioso custode di memorie friulane.

⁶⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *San Martino del Carso*, in ID. *Vita di un uomo*, cit., p. 51.

⁷⁰ Cfr. DOMINIC HIBBERD, *Wilfred Owen. A New Biography*, Chicago, Dee, 2003. Si veda anche *Poetry of the First World War. An Anthology*, a cura di Tim Kendall, Oxford, Oxford University Press, 2013.

più tardi, sotto il peso di un'altra ancora maggiore tragedia, Benjamin Britten in quel capolavoro musicale del Novecento che è il *War Requiem*. Non la furibonda invettiva di Kraus, ma il *requiem aeternam* è la sua ultima parola. Sono del resto i combattenti a chiederlo: «Let us sleep now».⁷¹

⁷¹ BENJAMIN BRITTEN, *War Requiem*, London [etc.], Boosey & Hawkes, 1962, dal n. 127 alla fine.

«Pagine di guerra, quattro films musicali»

Roberto Calabretto

Allo scoppio della Prima guerra mondiale, Alfredo Casella era rientrato dalla Francia per trasferirsi a Roma, città in cui gli era stata assegnata la cattedra di pianoforte presso il Liceo musicale di Santa Cecilia. I drammatici avvenimenti di quegli anni, com'è noto, hanno ispirato due momenti del suo catalogo: *Pagine di guerra* op. 25 per pianoforte a quattro mani (1915) ed *Elegia Eroica, alla memoria di un soldato morto in guerra* op. 29 (1916).¹ Se la seconda opera è stata

¹ «Nell'estate del 1916, avevo concepito un poema funebre che volevo dedicare *alla memoria dei figli d'Italia caduti per la sua grandezza*. Questo poema, del quale terminai la composizione nel tardo autunno del medesimo anno, si chiamò *Elegia eroica* ed aveva la forma di un vasto trittico, una vera e propria marcia funebre iniziale di carattere eroico, un episodio centrale più intimo e di carattere profondamente doloroso, una ultima parte infine ove, ad una raffica di morte che passava violenta sull'orchestra, subentrava una dolcissima ninna-nanna nella quale veniva evocata la patria come una madre che culla il figlio morto. Mi consacravi con tutto l'animo alla creazione di questo poema, nel quale credo di aver dato il meglio di ciò che potevo fare a quei tempi. Il linguaggio ne era duro ed aspro nella prima parte, e poi si riduceva a serena dolcezza verso la fine. Non era certo una delle solite composizioni di circostanza che i compositori mediocri usano scrivere approfittando di avvenimenti bellici e politici eccezionali. Era l'atto di fede di un italiano che sentiva tutta la tragicità del momento e che desiderava celebrare colla sua arte e colla maggiore sincerità il sacrificio di tante giovani vite ed il lutto di tante madri. La esecuzione avvenne all'*Augusteo* il 21 gennaio 1917, e fu diretta dal francese Rhené-Baton. Le due prime parti passarono in un silenzio preoccupante, quello che precede le grandi bufere. Ed infatti, colla terza parte, scoppiò fulminea nel pubblico una ondata di indignazione che ebbe facilmente ragione della tenue e mesta *berceuse* finale della quale non si udì nemmeno una nota. Il baccano durò a lungo dopo la fine del pezzo, e si calmò solamente coll'iniziarsi della seconda parte del concerto. Pochi amici vennero a vedermi dopo. Feci ogni sforzo per dimostrarmi indifferente e sereno, ma la sera quando tornai a casa, ebbi una impressione di solitudine come non avevo mai avuto prima né mai ritrovai dopo, ed il pianto mi vinse. Il giorno dopo, la stampa fu violentissima come era da prevedersi. Ed alcuni giorni più tardi, Matteo Incagliati che dirigeva allora un periodico pseudo-musicale che si chiamava *Orfeo*, pubblicò un numero speciale ignobilmente volgare e diffamatorio, nel quale venivo rappresentato come un anti-patriota, come un uomo pericoloso per la cultura nazionale e si chiedeva in sostanza il mio allontanamento dal paese», ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, pp. 189-190; nuova ed. a cura di Cesare De Marchi, postfazione di Giovanni Gavazzeni, Milano, il Saggiatore, 2016, pp. 113-114.

ampiamente indagata in tempi recenti,² ben poche considerazioni sono state fatte in merito alla prima, per quanto sia sempre stata presente nei programmi concertistici di molti interpreti.

Casella, ovviamente, non è stato l'unico compositore a confrontarsi con la guerra e, solo per rimanere all'interno della Generazione dell'80, anche Ildebrando Pizzetti aveva scritto una *Preghiera per gli innocenti*, movimento lento della *Sonata per violino e pianoforte in la maggiore*,³ mentre Francesco Santoliquido aveva reso omaggio agli «*Eroi Italiani caduti nella Grande Guerra*» con la *Sagra dei morti*. Due pagine che fanno riferimento alle vicende belliche ma che nella loro organizzazione si mantengono pur sempre nell'alveo della tradizione.⁴ Da questo punto di vista le due opere di Casella rappresentano invece una novità in quanto si muovono all'interno di parametri decisamente moderni mediati, nel caso di *Pagine di guerra*, dal confronto con le immagini in movimento.

Pagine musicali da una visione cinematografica

Già il sottotitolo dell'opera – «quattro films musicali» – è del tutto desueto e lascia supporre come queste pagine siano nate dalla visione di alcuni filmati nei primi anni del conflitto, invitando enigmaticamente ad una serie di supposizioni sulla sua genesi.⁵ I titoli anteposti ai diversi momenti (*Nel Belgio: sfilata di*

² A tal fine si veda FRANCESCO FONTANELLI, *Casella, Parigi e la grande guerra. Inquietudini moderniste da "Notte di maggio" a "Elegia eroica"*, Torino - Bologna, De Sono - Albisani, 2015.

³ «Il "largo" nasce da un tema, il primo tema in 3/2 del pianoforte, che il musicista ha udito cantare dentro di sé con queste parole di preghiera: "O Signor Iddio nostro, abbi pietà di tutti gli innocenti che non sanno perché si deve soffrire"», GUIDO. M. GATTI, *Ildebrando Pizzetti*, Torino, Paravia, 1934, p. 75.

⁴ Citando Carlo Bianchi, Fontanelli sottolinea come «le composizioni nate negli anni del secondo conflitto mondiale siano più 'predisposte' a rispecchiare le strutture psico-percettive di una modernità fratta e meccanizzata. Il "cataclisma tecnologico" di inizio Novecento si era manifestato all'improvviso, senza lasciare il tempo all'arte di metabolizzare l'impatto ed è facile riscontrare ancora, soprattutto in ambito musicale, "una non piena 'sincronia' fra [...] il tema della guerra e i linguaggi ad essa legati"», F. FONTANELLI, *Casella, Parigi e la grande guerra*, cit., p. 209.

⁵ È quanto sostiene anche Salvetti in *Musiche e immagini dagli anni Dieci*, progetto di Guido Salvetti, regia di Francesco Leprino, dvd, Società Italiana di Musicologia in collaborazione con RSI – Radiotelevisione svizzera, 2010 (*Musiche del Novecento italiano*, 3). Nell'introdurre l'esecuzione di Anna Paganini ed Emanuela Piemonti, Salvetti sottolinea come questa musica sia stata scritta con un evidente riferimento alle immagini in movimento

artiglieria pesante tedesca; In Francia: davanti alle rovine della cattedrale di Reims; In Russia: carica di cavalleria cosacca; In Alsazia: croci di legno...) già rimandano dichiaratamente a delle fonti e fanno pensare a dei cinegiornali alleati i cui contenuti erano vari e le cui immagini spesso erano scambiate tra una nazione e l'altra per propaganda della coalizione comune.⁶ Questi titoli, pertanto, quasi sicuramente facevano parte delle didascalie dei cinegiornali stessi e difficilmente devono essere stati interamente dedicati ad ogni singolo episodio.⁷ Gli eventi di cui la musica 'parla' son ben conosciuti: l'invasione delle armate tedesche del territorio belga, i bombardamenti di Reims e della sua cattedrale, le cariche della cavalleria cosacca, i cimiteri dei campi di battaglia alsaziani e le operazioni navali nell'Adriatico, quinto pannello (*Nell'Adriatico: corazzate italiane in crociera*) inserito nel dicembre del 1917 in coda alla trascrizione orchestrale degli altri brani preesistenti.

Ciò che a noi preme sottolineare, innanzitutto, è il modo in cui Casella si avvicina a queste immagini per poi 'trasferirle' in musica, assecondando in maniera molto personale le tipiche movenze della musica a programma che, in questo caso, nasce da suggestioni cinematografiche di carattere documentaristico. Una situazione, questa, cara al Gruppo dei Sei che proprio in quegli anni aveva fatto del cinema un motivo d'ispirazione della propria poetica. Questa circostanza non deve stupire. Nel corso della propria esistenza, il compositore torinese più volte si era avvicinato al cinema, anche se, nella sua poliedrica attività, non aveva

di alcuni documentari bellici. In merito alla loro destinazione, invece, è lecito escludere che queste pagine siano servite a un vero e proprio accompagnamento pianistico per il cinema muto.

⁶ Potrebbero essere il 'sommario' di uno degli *Annales de la guerre* francesi o di un cinegiornale inglese, *Topical Budget* o altro, forse distribuiti in Italia, ma difficilmente di produzione nazionale.

⁷ All'interno dell'ampia documentazione di questo genere di materiali, si veda: LAURENT VÉRAY, *Les Films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, SIRPA/AFRHC, 1995; LUKE MC KERNAN, *Topical Budget. The Great British News Film*, London, BFI, 1992; ULRIKE OPPELT, *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002; SARAH PESENTI COMPAGNONI, *WWI La guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia - Università degli Studi di Torino, 2013 (Fondo di Studi Parini-Chirio, III, 2); *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, a cura di Alessandro Faccioli e Alberto Scandola, Bologna, Persiani, 2014; ALESSANDRO FACCIOLE, *Propaganda e rappresentazione nelle vedute cinematografiche "dal vero"*, in *Dalle rovine della Grande Guerra le nuove chiese sul lungo Piave. Fonti e spunti critici per la valorizzazione*, a cura di Monica Pregnotato, Crocetta sul Montello, Grafiche Antiga, 2014, pp. 152-171. Si veda anche il sito <http://www.europeanfilmgateway.eu/1914> (ultima consultazione 20 agosto 2016).

mai composto delle partiture cinematografiche.⁸ Nel corso degli anni Venti, parlando della crisi del teatro lirico, egli aveva così esaltato la settima arte invocando una musica che fosse adeguata alle sue potenzialità.⁹ A distanza di un decennio, nel 1937, nel ribadire il valore educativo sotteso al cinema e la sua «potenza morale come mezzo di diffusione di idee» e del pensiero, egli invece scriveva:

Ho qualche scrupolo a chiamare “arte” il cinema o per lo meno ad innalzarlo all’altezza delle arti classiche. E questo mio scrupolo deriva dal fatto che il cinema si serve di un mezzo meccanico (la pellicola fotografica) il quale, perché mezzo meccanico, è necessariamente in continuo processo di perfezionamento, e forse verrà anche abbandonato fra pochi anni quando a questo mezzo di riproduzione della realtà saranno subentrati altri procedimenti ben altrimenti soddisfacenti e più ricchi di possibilità. [...] Per questa medesima ragione, non ho ancora potuto decidermi a musicare un film, sempre per la ripugnanza che provo all’idea che la musica che scriverei seguirebbe per forza di cose la sorte della sua pellicola e che cioè sarebbe dimenticata dopo due anni al massimo.¹⁰

⁸ Avrebbe potuto farlo egregiamente, considerati i risultati a cui giunse utilizzando per i *Balli plastici* di Fortunato Depero i suoi *Pupazzetti*.

⁹ «Il cinema è diventato la forma di intrattenimento su cui sembrano concentrarsi tutte le possibilità artistiche ed educative. Certo, è vero che resta da produrre un miglior assemblaggio fra la musica e lo schermo. Ma è solo una questione di tempo e, senza dubbio, verrà il giorno in cui i compositori saranno chiamati a scrivere appositamente per lo schermo cinematografico partiture di grande qualità», ALFREDO CASELLA, *La “crisi” nel teatro lirico*, «Christian Science Monitor», 24 dicembre 1926, p. 10; ora in ID., *La musica al tempo dell’aereo e della radio. Cronache musicali 1925-46*, a cura di Francesco Lombardi, Torino, EDT/CIDIM, 2014, p. 124.

¹⁰ ALFREDO CASELLA, *Il cinema arte e gli artisti delle altre arti*, «Cinema», II, 15 (10 febbraio 1937), p. 91. Queste tesi saranno ribadite l’anno seguente in un altro articolo in cui Casella sottolineerà come la caducità e la provvisorietà del cinema gli neghino l’appartenenza al regno delle arti. «Mi riesce difficile ammettere che sia arte “vera” una rappresentazione che si vale di un mezzo materiale necessariamente temporaneo e che sarà un prossimo giorno sostituito da qualche altra realizzazione scientifica più perfetta», ID., *Idee sul cinematografo. 31 righe di Alfredo Casella*, «Film», I, 9 (26 marzo 1938). Inoltre, quale ulteriore testimonianza dell’interesse da lui nutrito nei confronti della settima arte, nel gennaio 1919 in *Ars Nova* egli scriveva: «Credo fermamente che l’avvenire del teatro musicale, esaurita ormai la combinazione musica-parola, stia per intero nell’unione, coll’elemento sonoro, di visioni plastiche (forme, colori, gesti, ecc.). Pizzetti chiamerà sdegnosamente questo nuovo orientamento scenico “teatro per sordomuti”. [...] Invece mi sembra evidente che in un simile teatro la principale potenzialità “motrice” ed “emotiva” sarebbe precisamente quella della musica, non più schiava della parola, ma libera nella sua plasticità caratteristica, svolgentesi cioè nel *tempo*, e indissolubilmente coordinata coll’espressività del corrispondente spettacolo visivo, essenzialmente spaziale questo», ID., *Dissonanze*, «Ars Nova», III, 3 (gennaio 1919), p. 2. Per contestualizzare queste riflessioni, si vedano anche le sue considerazioni in ID., *La*

Se in queste sue parole non è difficile cogliere alcuni pesanti retaggi provenienti dell'estetica ottocentesca che parzialmente inficiano la riflessione di uno dei padri del Novecento italiano, apostolo delle avanguardie e artefice del rinnovamento della vita musicale nazionale,¹¹ è pur sempre vero che Casella vedeva nel cinema uno straordinario mezzo di educazione. Riconosceva pertanto alle immagini in movimento un «incalcolabile valore educativo scientifico-documentario» e ne misurava «tutta la potenza morale come mezzo di diffusione di idee»,¹² dichiarando apertamente di provare maggior piacere dalla visione dei documentari piuttosto che dei cosiddetti «film artistici».¹³

Pagine di guerra

Ne deriva che la visione di questi documentari doveva aver colpito fortemente la sua vena poetica, per cui pensò di farne una trasposizione in musica nell'estate del 1915 mentre si trovava a Prascorsano.¹⁴ Il manoscritto dell'opera presenta una singolare circostanza che lascia supporre una problematica genesi nell'attribuzione del titolo all'opera stessa. Le annotazioni presenti nella copertina del quinto Quaderno, conservato nell'Archivio Casella alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, testimoniano infatti un'indecisione del compositore in merito al titolo da assegnare a queste pagine. Troviamo così un seguito di cancellature («Immagini di guerra», «Visioni di guerra», poi corretto con «Attimi») per poi giungere al definitivo «Pagine di guerra» (cui viene inizialmente preferito «Fogli di guerra»), mentre il sottotitolo viene indicato senza alcuna indecisione come «Quattro films musicali per quattro mani» (IMMAGINE 1).

fragilità della musica, «Christian Science Monitor», 13 febbraio 1926, p. 8; ora in ID., *La musica al tempo dell'aereo e della radio*, cit., pp. 73-74.

¹¹ Proprio lui, attento a cogliere qualsiasi presenza del nuovo che i primi decenni del secolo ripetutamente ostentavano, qui apparentemente sembra negare con fermezza una dignità artistica al cinema e, ovviamente, alla musica composta per le immagini in movimento.

¹² «Per quanto mi pare che a tutt'oggi il cinema serva soprattutto a diffondere una pietosa mediocrità sentimentale se non addirittura ad insegnare la tecnica del mestiere dei gangster», A. CASELLA, *Il cinema arte e gli artisti delle altre arti*, cit., p. 91.

¹³ *Ibidem*. Anche nell'altro intervento ribadirà di riconoscere «la enorme importanza che ha oggi il cinematografo nella vita contemporanea, sia come mezzo documentario, sia come strumento culturale ed anche morale, sia come arma politica, sia infine come organo di propaganda di idee destinate alle masse», *Idee sul cinematografo. 31 righe di Alfredo Casella*, cit.

sarà proposta nella sua versione orchestrale con l'aggiunta del quinto quadro (*Nell'Adriatico: corazzate italiane in crociera*).¹⁶ Nel programma di sala di quella serata, Casella stesso descrive le *Pagine* in questi termini:

Sfilata di artiglieria pesante tedesca: rombo di enormi trattrici a motore, vortice di tozze, blindate ruote; mostruosità sapiente e matematica di obici colossali, avanzanti come pachidermi verso nuove distruzioni. *Davanti alle rovine della cattedrale di Reims*: portali mutilati, statue pie infrante; sopravvivenza, nelle grandi linee, della simmetria paziente ed ingenua dello stile gotico. *Carica di cavalleria cosacca*: violenza barbarica e frenetica, al ritmo di galoppo dei grandi cavalli asiatici e dei loro terribili cavalieri. *Croci di legno...* piccolo cimitero fiorito in aprile; voce sul lontano risuonare di corno eroico, di tutti i morti per la libertà e per la gloria. *Corazzate italiane in crociera*: corsa rapida delle grandi masse di acciaio, pesanti e leggere, incerte nella bruma del mattino; confusione di cielo, di candida schiuma e di carene luccicanti; apoteosi di forza e di luce, glorificazione della potenza marinara d'Italia risorta. I numeri I, III e V evocano il lato dinamico, brutale e scientifico allo stesso tempo della guerra moderna, i numeri II e IV sintetizzano invece la pietà universale, in presenza della morte, sia di opere d'arte (n. II), sia di uomini (n. IV).¹⁷

Parlando delle opere che vennero alla luce in questi anni,¹⁸ Casella scrive che il loro stile musicale «manifesta la crisi che travagliava [...] la [sua] coscienza d'artista, crisi che aveva soprattutto origine nel dubbio tonale che Schönberg aveva determinato in [lui]». ¹⁹ In realtà, grazie alla frequentazione delle avanguardie parigine nella sua primavera nella capitale francese, le *Pagine di guerra* risentono di molteplici “modernismi”, come le stratificazioni politonali, il cromatismo dissonante, i parallelismi armonici, l'irruenza ritmica e via dicendo. Risentono, a nostro avviso, anche della loro origine ‘cinematografica’ per cui le immagini documentaristiche sembrano ispirare, per quanto indirettamente, la materia sonora. Già nel primo brano l'utilizzo percussivo del pianoforte e lo stile motorio che pervade l'intero numero della raccolta evoca la parata di enormi macchine da guerra (IMMAGINE 2).

Gatti (L.821) mentre due anni dopo, il 7 dicembre 1917, accenna alla loro orchestrazione a Vittorio Gui (L.1106). Nella corrispondenza con Casa Ricordi, Casella continua a fare riferimento alle *Pagine di guerra* il 19 gennaio 1916 (L.1527); il 17 novembre [1919], in cui accenna al successo delle “Films” ai *Concerts Colonnes* di Parigi (L.1556); il 18 giugno 1922 in cui fa il resoconto della tournée spagnola con l'esecuzione delle *Pagine* (L.1571).

¹⁶ Concordiamo con Salvetti nel ritenere maggiormente riuscita la versione pianistica che rende queste pagine «maggiormente godibili», in *Musiche e immagini dagli anni Dieci*, dvd cit.

¹⁷ Qui tratto da <http://www.flaminioonline.it/Guide/Casella/Casella-Pagineguerra25b.html> (ultima consultazione 20 agosto 2016).

¹⁸ *Nove pezzi per pianoforte* (1914), *Pupazzetti* (1915), le quattro liriche *L'Adieu à la vie* (1915) e la *Sonatina per pianoforte* (1916).

¹⁹ A. CASELLA, *I segreti della giara*, cit., p. 184; nuova ed., cit., p. 110.

I. NEL BELGIO: sfilata di artiglieria pesante tedesca.

Allegro molto maestoso

PRIMO

f marcato

Allegro molto maestoso

SECONDO

f e sempre pesante

The musical score is for a piano piece in 2/4 time, key of B-flat major. It features two staves: PRIMO (treble clef) and SECONDO (bass clef). The PRIMO staff has a melodic line with some rests, marked 'f marcato'. The SECONDO staff has a dense, rhythmic accompaniment of chords, marked 'f e sempre pesante'. The tempo is 'Allegro molto maestoso'.

Alfredo Casella, *Pagine di guerra. I. Nel Belgio: sfilata di artiglieria pesante*, ed. Ricordi.

Nella pagina seguente, la vista delle rovine della Cattedrale di Reims sembra essere colta da una panoramica in cui vengono scoperte le mutilazioni subite dal monumento architettonico (IMMAGINE 3). Il tetracordo esatonico di quinte sovrapposte, che grave si ripete in ostinato per sette battute all'inizio e sette alla fine, sembra voler significare la resistenza dell'uomo che non vuole rassegnarsi alla distruzione. La musica, allo stesso tempo, ricorda le atmosfere de *La cathédrale engloutie* di Claude Debussy, decimo brano nel primo libro dei suoi *Préludes*.

II. IN FRANCIA: davanti alle rovine della cattedrale di Reims.

Lento molto

PRIMO

legatissimo

p dolce ed espr.

Lento molto

(Rad. sempre ad ogni ♩ per tutto il pezzo)

SECONDO

pp legatissimo

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, key of B-flat major. It features two staves: PRIMO (treble clef) and SECONDO (bass clef). The PRIMO staff has a melodic line with many chords, marked 'p dolce ed espr.' and 'legatissimo'. The SECONDO staff has a dense, rhythmic accompaniment of chords, marked 'pp legatissimo'. The tempo is 'Lento molto'. There is a note in parentheses: '(Rad. sempre ad ogni ♩ per tutto il pezzo)'. The score is marked with 'legatissimo' and 'pp legatissimo'.

Alfredo Casella, *Pagine di guerra. II. In Francia: davanti alle rovine della cattedrale di Reims*, ed. Ricordi.

Anche la cavalcata impetuosa dei cosacchi, sottolineata dal ritmo dattilico, suggerisce dichiaratamente immagini visive (IMMAGINE 4) e riporta, anche se non in maniera diretta, a situazioni che saranno care alla musica di Sergej Prokof'ev

mediata dal *Sacre* di Igor' Stravinskij, opera conosciuta e amata dal giovane Casella.

III. IN RUSSIA: carica di cavalleria cosacca.
Allegro molto vivace, e poi stringendo sino alla fine.

PRIMO

SECONDO

*Allegro molto vivace, e poi stringendo sino alla fine.
 Lontano, quasi impercettibile.*

ppp staccatissimo sempre, senza Red. per cominciare

8^a bassa

This musical score is for the third movement of Casella's 'Pagine di guerra'. It is titled 'III. IN RUSSIA: carica di cavalleria cosacca.' and has a tempo of 'Allegro molto vivace, e poi stringendo sino alla fine.' The score is written for two parts: PRIMO (First) and SECONDO (Second). The PRIMO part is in 2/4 time and consists of a single line of music. The SECONDO part is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff of the SECONDO part has a tempo of 'Allegro molto vivace, e poi stringendo sino alla fine. Lontano, quasi impercettibile.' and a dynamic of 'ppp staccatissimo sempre, senza Red. per cominciare'. The second staff of the SECONDO part is marked '8^a bassa' and also has a tempo of 'Allegro molto vivace, e poi stringendo sino alla fine.' The SECONDO part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Alfredo Casella, *Pagine di guerra*. III. *In Russia: carica di cavalleria cosacca*, ed. Ricordi.

Una desolante ninna-nanna accompagna, infine, la vista di un cimitero di guerra. Il timbro pianistico sortisce effetti raggelanti mentre un canto alieno in 2/4 si sovrappone all'ostinato ritmo di berceuse (6/8). Questa pagina, segno di un «sentimento represso reso oggettivo e distante» (Salvetti²⁰), riporta a Musorgskij e alla *Pavane pour une infante défunte* di Maurice Ravel. Sul terminare, quasi fosse eco lontana, si coglie una straniata citazione de *La Marsigliese*.

IV. IN ALSAZIA: croci di legno...
Tempo di berceuse (andante molto moderato)

PRIMO

SECONDO

*Tempo di berceuse (andante molto moderato)
 N.B. Tutto il pezzo deve essere eseguito una corda.*

pp

This musical score is for the fourth movement of Casella's 'Pagine di guerra'. It is titled 'IV. IN ALSAZIA: croci di legno...' and has a tempo of 'Tempo di berceuse (andante molto moderato)'. The score is written for two parts: PRIMO (First) and SECONDO (Second). The PRIMO part is in 6/8 time and consists of a single line of music. The SECONDO part is in 6/8 time and consists of two staves. The first staff of the SECONDO part has a tempo of 'Tempo di berceuse (andante molto moderato)' and a dynamic of 'pp'. The second staff of the SECONDO part is marked 'N.B. Tutto il pezzo deve essere eseguito una corda.' and also has a tempo of 'Tempo di berceuse (andante molto moderato)'. The SECONDO part features a simple, slow melody with a few accidentals.

Alfredo Casella, *Pagine di guerra*. IV. *In Alsazia: croci di legno...*, ed. Ricordi.

²⁰ In *Musiche e immagini dagli anni Dieci*, dvd cit.

L'articolazione dell'opera, nell'alternanza di movimenti veloci e lenti riferiti ad un'azione e alle conseguenze della guerra, testimonia una visione della guerra lontana dai facili trionfalismi.²¹ La prima e la terza pagina mettono allo scoperto la brutalità del conflitto bellico come allora si stava presentando agli occhi dell'uomo, mentre la terza e la quarta testimoniano un sentimento di pietà universale, in presenza della morte sia di opere architettoniche sia di uomini. Le influenze mahleriane e degli altri compositori frequentati dal giovane Casella a Parigi, già avvertibili nell'originale pianistico ma ancor più evidenti nella versione orchestrale, determinano i ritmi ossessivamente percussivi, l'uso insistente della politonalità, l'utilizzo di frammenti di musica 'volgare', di ritmi marziali e di nenie infantili. Non a caso, *Pagine di guerra* impressionarono Giacomo Puccini, presente all'Augusteo il 12 gennaio 1919 quando la loro esecuzione giunse in fondo «senza proteste né interruzioni né scandali – ricorda Casella –. Parve questa già una enorme vittoria. Giacomo Puccini che assisteva al concerto volle conoscermi ed ebbe per questo lavoretto parole di alta lode che mi fecero grandissimo piacere».²²

²¹ «In questi pezzi, l'alternanza di un movimento veloce intensamente ritmico e uno lento di tono meditativo è il riflesso di un'insanabile dicotomia, esplicitata da Casella nelle note di sala che accompagnarono il debutto italiano della suite nella versione per orchestra. [...] Siamo lontani dall'euforico ottimismo tecnolatrato dei futuristi: "il lato dinamico, brutale e scientifico allo stesso tempo della guerra moderna" [...] lascia dietro di sé cumuli di macerie; il frutto trionfalistico della scienza acquista la connotazione spietata di strumenti di morte», F. FONTANELLI, *Casella, Parigi e la grande guerra*, cit., pp. 203-204.

²² A. CASELLA, *I segreti della giara*, cit., p. 198; nuova ed., cit., p. 118. Tra le recensioni di carattere critico e analitico conservate all'Archivio Casella, ricordiamo: *Battle-sound pictures. Orchestral counterfeits of motor-tractors*, «Daily Express», 20 agosto 1920 (C.51); MARTIN LINTON, *Triple novelty in orchestra program. Alfredo Casella appears as pianist, composer and conductor. His «Pages of war»*, «The North American Company», 29 ottobre 1921 (C.73); *The musical season*, [29 ottobre 1921] (C.74); *Casella's genius. Young Italian musician takes audience by storm*, «The Philadelphia Record», [29 ottobre 1921] (C.75); *Phila. Orchestra. Alfredo Casella's «Pages of war», a feature of yesterday's programme*, «Philadelphia Inquirer», [29 ottobre 1921] (C.77); *Casella as composer, soloist and conductor. Brilliant young Italian musician appears with Phila. Orchestra*, «Evening Telegram», [2 novembre 1921] (C.79).

Il *King Albert's Book*: le fortune di un best-seller

Alessandro Macchia

All'alba del XX secolo la cultura inglese fu percorsa da una nuova ondata d'interesse per il genere del *liber amicorum*. Il fenomeno era parzialmente collegato alla celebrazione dei più disparati personaggi dell'aristocrazia, con particolare attenzione a regine e principesse. Alla sola Alexandra di Danimarca (la consorte di Edoardo VII) ne furono intitolati due nel giro di un quadriennio. Nel 1905 vide la luce *The Queen's Christmas Carol*¹ e nel 1908 il *Queen Alexandra's Christmas Gift Book*.² Se quest'ultimo è un album fotografico corredato di immagini di Alexandra e della sua famiglia in epoche diverse della vita, *The Queen's Christmas Carol* si basa su contributi letterari, figurativi e musicali con il Natale a tema. Questa tipologia di *gift books* era specialmente concepita per scopi assistenzialistici. *The Queen's Christmas Carol*, per esempio, era volto a supportare le famiglie senza lavoro; il *Princess Mary's Gift Book*, edito pochi mesi prima dello scoppio della Grande Guerra,³ aveva invece come obiettivo la raccolta di denaro per le casse del "Work for Women" della principessa Maria, la figlia di Giorgio V. Di questo libro furono vendute per sottoscrizione 600.000 copie in due anni. Eminenza grigia di tutti questi volumi era Sir Thomas Henry Hall Caine (1853-1931), romanziere e drammaturgo dell'Isola di Man, stella dell'editoria anglosassone del tempo. Ben inserito negli apparati politici, Hall Caine ricevette dalla Famiglia Reale onorificenze e importanti incarichi diplomatici. Nel tardo autunno del 1914 era in prima linea, con conferenze e articoli sul New York Times, nel piano di persuasione dell'opinione pubblica statunitense all'ingresso in guerra di Washington. Nell'agosto del 1915 Hall Caine

¹ *The Queen's Christmas Carol. An anthology of poems, stories, essays, drawings and music by British authors, artists and composers*, published by the "Daily Mail", London - Manchester - Paris, 1905. Consultabile anche su Internet Archive al link <http://bit.ly/1UbQWDQ>.

² *Queen Alexandra's Christmas Gift Book. Photographs from my camera. To be sold for charity*, published by "The Daily Telegraph", London, 1908. Consultabile anche su Internet Archive al link <http://bit.ly/1toGC3c>.

³ *Princess Mary's Gift Book*, London - New York - Toronto, Hodder & Stoughton, s. d. [ma 1914]. Consultabile anche su Internet Archive al link <http://bit.ly/28sI3xi>.

presentò ai lettori *The Drama of 365 Days*: un'ambiziosa retrospettiva sui primi dodici mesi di conflitto. Poi, nel 1916, mentre lavorava per il Foreign Office e affiancava Robert Cecil, si adoperò per la promozione delle donne nello sforzo bellico. In tal senso, è fondamentale un altro suo scritto dello stesso anno, *Our Girls: Their Work for the War Effort*. In ultimo, alla Conferenza di pace di Parigi fu coinvolto nella fondazione della Società delle Nazioni. Con tutto ciò, la decorazione di cui andava più fiero era il cavalierato all'Ordine di Leopoldo, la massima onorificenza assegnata dal re del Belgio. Essa gli fu conferita in merito al successo del *King Albert's Book*.

Con lo scoppio della Grande Guerra Hall Caine ebbe l'intuizione di imprimere un volto nuovo ai *gift books*. In risposta allo *Aufruf an die Kulturwelt*, sottoscritto il 3 ottobre 1914 da novantatré intellettuali tedeschi contro le accuse di brutalità verso la popolazione belga, Hall Caine raccolse una serie di nomi prestigiosi disposti a condannare con durezza il bellicismo prussiano e il calpestio del diritto internazionale da parte dell'imperatore Guglielmo II. Le firme di questi uomini e di queste donne illustri entrarono nel *King Albert's Book*.⁴

Il volume è alquanto eterogeneo per tipologia di contributi e per provenienza: ovviamente molti francesi e molti belgi, ma non vi si sottrassero eminenti russi, polacchi e spagnoli. Un gruppo particolarmente affollato è quello degli italiani: gli attori Tommaso Salvini (1829-1915) ed Ermete Novelli (1851-1919), il novellista Luigi Capuana (1839-1915) e lo scienziato Guglielmo Marconi (1874-1937). Assai gradita fu la presenza del giornalista Luigi Barzini (1874-1947), il riconoscimento del cui lavoro come reporter sui campi di battaglia gli valse in seguito la nomina a Cavaliere dell'Ordine dell'Impero Britannico. Non meno degno di nota il contributo dello storico Guglielmo Ferrero (1871-1942), già ideologo di una suddivisione di tratto "spengleriano" tra una civiltà di tipo qualitativo e in via di decadenza, raffigurata dall'Europa, e una civiltà di tipo quantitativo e in pieno rigoglio, rappresentata dal Nuovo Mondo. Di eccezionale prestigio era considerata la firma dello storico Olindo Malagodi (1870-1934), poi autore di una rinomata e informatissima storia della Prima guerra mondiale. Numerosi nomi, specialmente inglesi, ricorrono nei libri celebrativi immediatamente precedenti. Se il *Princess Mary's Gift Book* spartisce con il *King Albert's Book* i soli Rudyard Kipling e Alfred Noyes, il *Queen's Christmas Carol* ne condivide un numero più elevato: sul versante dei contributi letterari segnaliamo almeno Thomas Hardy, la poetessa Marie Corelli e il drammaturgo Arthur Wing Pinero; sul versante musicale, Edward Elgar, Alexander C. Mackenzie e Edward German.

⁴ *King Albert's Book, A tribute to the Belgian king and people from representative men and women throughout the world*, London, The Daily Telegraph [et al.], s. d. [ma 1914]. Consultabile anche su Internet Archive al link <http://bit.ly/24I8FWm>.

Hall Caine piegò dunque il libro-dono per genetliaci o scopi umanitari alle necessità della propaganda bellica. La qualità dei contenuti diventò sensibilmente corriva e scadente, ma il fine primo e ultimo era quello di esaltare il profilo dei giustizieri entrati in guerra per una causa eticamente nobile. In tal senso, il volume riuscì alla perfezione e progressivamente si costituì a modello da replicare, talché, quando morì Lord Kitchener nel 1916, il *Lord Kitchener Memorial Book* (che avrebbe dovuto avere un carattere discreto, come si addice al lutto) fu caricato di ben sedici pagine di appelli all'arruolamento e di una seconda sezione totalmente basata sui discorsi di Kitchener in Parlamento, spesso incentrati sul dovere e sul diritto degli inglesi a scendere in guerra contro la Germania. Con il *King Albert's Book* l'omaggio personale stesso cambia natura e si circonfonde di tratti studiamente manicheistici: il nemico incarna il Male assoluto, l'amico è espressione della somma Giustizia di Dio. Su questa linea, il più aspro e impetuoso di tutti fu il pittore Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), che nel 1915 si sarebbe arruolato volontario, sarebbe finito prigioniero e, una volta libero, avrebbe realizzato alcune tavole sulla guerra di impressionante realismo.⁵ Il suo scritto è fra i più elaborati e sintetizza la visione ideologica complessiva del volume:

Uno scrittore tedesco ha reso noto come i soldati dell'impero germanico portino nello zaino Faust e Zaratustra. Il bagaglio è significativo, perché Mephistoteles [*sic*] è il nonno di Zaratustra e questi derivò dall'avo quell'indole filosofica, sprone ad ogni violenza e che, fatta scuola in Germania, sappiamo rinsaldi ora così la disciplina della soldatesca imperiale.

Evidentemente i soldati non si trovano sui campi di battaglia per fare un corso di letteratura, e si ispireranno ai concetti morali dei "Vade mecum", anziché a quelle bellezze estetiche che rendono immortali quei capolavori e, come lo provano duramente oggi i belgi, lo proveremmo noi italiani, qualora gl'imperi centrali uscissero vittoriosi dalla lotta immane; essi costringerebbero l'Italia al vassallaggio ed il nostro paese sarebbe, con tutta probabilità, annientato, derubato, distrutto. Liberati dall'incubo dell'alleanza, noi italiani abbiamo assistito sdegnati allo strazio del Belgio, paese neutrale, paese d'arte, di coltura e d'industria, con il quale fin dalla rinascenza avemmo contatti spirituali, e che, come noi, guadagnò la sua indipendenza a prezzo di enormi sacrifici.

Ma le ossa di Friedrich Nietzsche, che si corrucciò vedendo la Germania addormentata in un sogno pacifista, dovevano esultare nella tomba, scavata poco lontano da quella dell'olimpico Goethe; arrivò l'epoca della violenza conquistatrice; ora noi sappiamo come la civiltà tedesca cammini oltre i confini con Mephistopheles e Zaratustra animatori. E così, come Mephistopheles, al soldo dell'imperatore beniamino di Dio, inventava le sorprendenti armi guerresche, il genio tedesco appresta quei terribili ordigni di guerra contro i quali né le fortezze, né le città, né i monumenti, né le scuole

⁵ Si tratta delle *Impressioni di guerra: 1917-1918*, una raccolta di episodi bellici in 27 soggetti conservata nella Galleria d'Arte Moderna di Milano.

resisteranno più. E così, come Faust fattosi sognatore umanitario, attendeva l'investitura delle terre guadagnate con l'aiuto diabolico, 94 [sic] professori tedeschi proclamano al mondo civile il buon diritto della conquista imperiale, sulla quale riverserebbero il superfluo della loro coltura.

Mephistopheles, dice il poema, bruciò la casa, la chiesa ed il giardino di due poveri vecchi, i quali infastidivano l'espandersi del felice regno di Faust. I due vecchi, insieme ad un ospite, morirono arrostiti, quali neutri di numero tre. Ma sarebbe desiderabile sapere il giudizio del vecchio buon Dio su quegli aviatori che, sorvolando le città, vi uccidono donne, vecchi e fanciulli, perché il caso non fu contemplato né da Mephistopheles, né da Zaratustra. Faust li deve vedere dal paradiso. Il dottore, in procinto di morire, si pentì; ascese ai piedi del trono di Maria Vergine, e li trovò quella preclara intelligenza di Gretchen, che nel frattempo aveva uccisa la madre, soffocato il figlio dell'amore ed era morta pentita.

Esaltati da queste edificanti letture, i soldati tedeschi devono considerarsi quali arcangeli, contro quelle Fiandre cattoliche, che elaborarono la loro morale, contemplando la virtù nelle immagini sante dell'arte latina.

Ma sia benedetto e glorificato il tuo sacrificio, o Belgio eroico, né spento, né vinto! Ti sei levato contro l'imperialismo barbaro invadente nel nome della scienza e della coltura. Salve tu nei secoli o Belgio eroico!

Qualche cosa di bestiale minaccia la gloria del mondo: che il tuo sangue rinsaldi, come un battesimo, la nostra fede nella civiltà latina, e ci spinga contro il torpido ed oscuro impero, che pare scaturito dalle oscure caligini dell'Asia primordiale o del medio evo europeo!⁶

A valorizzare il volume sul piano dell'interesse non strettamente documentaristico sono per lo più i contributi figurativi e musicali. Non sono infrequenti le immagini di soggetto gotico, come *Resurgam* di Francis Bernard Dicksee o *St. George and the Dragon* di Briton Rivière; ma di particolare delicatezza sono *Motherless* di Sir Luke Fildes, *A Little Belgian Refugee* di Charles Dana Gibson e *The Belgian of Tomorrow* di William Nicholson. Per quanto riguarda la musica e i musicisti, il *King Albert's Book* raccoglie un numero di contributi senza precedenti né conseguenti. Il compositore scozzese Alexander C. Mackenzie (1847-1935) donò un breve *song* (*One who never turned his back*) sull'epilogo trionfale di *Asolando* (1889) di Robert Browning. Il testo implica un sensibile richiamo al coraggio. Edward German (1862-1936) compose una pagina omoritmica intitolata *Hymn*. Il motivo principale riscosse un tale successo che presto al pezzo furono aggiunte le parole e un titolo meno anodino, ossia quello di *Father Omnipotent*. Nel novero trova luogo la *mélodie Pour la patrie* di André Messager (1853-1929): in realtà un *repêchage*, visto che fu composta negli anni Ottanta del secolo precedente. Il pezzo, per voce e pianoforte, si basa sul celebre *Hymne* da *Les chants du crépuscule* (1835) di Victor Hugo. Infine, accanto a

⁶ *Ivi*, pp. 49-50.

Charles Villiers Stanford (*Allegro maestoso* per coro e organo, su versi del vescovo Walsham How), troviamo compositori ormai per lo più dimenticati: Sir Frederic H. Cowen (*Heil!*, su versi di John Galsworthy), il compositore danese Peter E. Lange-Müller (*Lamentation*, per pianoforte solo), il norvegese Johan Backer Lunde (*She Comes Not*, per voce e pianoforte, su versi di Herbert Trench).

Su tutte spiccano le pagine di Elgar, Debussy e Mascagni. Elgar compose un *Carillon*, per pianoforte e voce recitante, su versi del poeta belga Émile Cammaerts. L'omaggio al Belgio si sostanzia del riferimento alle campane, tra i manufatti locali più noti e prestigiosi. Originariamente, il testo era intitolato *Après Anvers*, ma il poeta alla fine si lasciò vincere dal fascino della lettura musicale elgariana e modificò il titolo nell'attuale. Il pezzo ebbe un grande seguito nel periodo di guerra (specie nella versione orchestrale), quasi quanto le marce di *Pomp and Circumstances* o *The Dream of Gerontius*. La presenza di Claude Debussy fra gli autori del *King Albert's Book* appare oggi abbastanza prevedibile, considerato l'acceso nazionalismo con cui il compositore francese salutò la guerra. Questo non toglie che il riecheggiamento della *Brabançonne* nella sua *Berceuse héroïque* per pianoforte (o orchestra), si erga a grido di dolore di portata universale, contro la tragicità della guerra in sé e a prescindere dalle parti in causa. Al contrario, risulta meno scontata la partecipazione di Pietro Mascagni. Il compositore livornese inviò al re del Belgio un pezzo per pianoforte solo, il cui titolo, *Sunt lacrymæ rerum!*⁷ è ripreso dal verso 462 del libro primo dell'*Eneide*: una pagina che rivela, accanto a una fortissima tensione drammatica, un'insospettata volontà di ricerca attorno alla dissonanza. E dunque, come mai Mascagni? Invero, Mascagni e Hall Caine si conoscevano di persona fin dal 1902. In quell'anno intrecciarono, per giunta, un'importante collaborazione artistica: Mascagni infatti scrisse le musiche di scena per *Eternal City*, una pièce di Hall Caine sulla città di Roma. In prospettiva della pubblicazione del *King Albert's Book*, quindi, Hall Caine trovò opportuno coinvolgere Mascagni in quanto rappresentante illustre di una nazione che ancora stentava a riconoscere la sua posizione negli schieramenti bellici in corso e che soprattutto si dibatteva nella querelle sull'interventismo. Il compositore finì, nondimeno, per trasmettere un pezzo a dir poco enigmatico, tutt'altro che stereotipato, forse anche scomodo per una nazione come l'Inghilterra ancora recalcitrante nei confronti di sperimentalismi musicali troppo scoperti.

Per quanto riguarda i contributi musicali restanti, è d'obbligo ricordare *By the Lake*, per soprano e pianoforte, di Liza Lehmann (1862-1918), su versi della poetessa Ethel Clifford. Sul frontespizio dello spartito è segnalato che il pezzo era destinato alla voce di Clara Butt, illustre madrina di guerra, interprete nel 1914

⁷ Un illustre antecedente al titolo di Mascagni è l'omonima trenodia in memoria dei rivoluzionari ungheresi del 1848 nelle *Années de pèlerinage* (1872) di Franz Liszt.

e nei tre anni successivi di moltissime pagine di Elgar: non ultima, l'amatissima elegia di *The Spirit of England*. Una presenza particolarmente significativa è quella di Ethel Mary Smyth (1858-1944). Il brano incluso nel *King Albert's Book* corrisponde alla notissima *March of the Women*, composta nel 1911 come inno delle suffragette inglesi, di cui la Smyth era una delle capofila. È interessante rilevare che questa donna fu chiamata "alle armi" nonostante su di lei pendesse il ricordo di una condanna a due anni di carcere, nel 1912, per atti di vandalismo a favore della causa femminista. È evidente che il suo reclutamento (come quello di moltissime altre donne del *King Albert's Book*) rispondeva al progetto di coinvolgere nello sforzo bellico l'intera società: amazzoni come le femministe dell'epoca risultarono strumenti ideali di propaganda. Nello stesso libro in onore di Lord Kitchener l'appello alle donne, affinché i loro uomini si arruolassero, era ancora molto diffuso.

Il pianista e compositore Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) contribuì, invece che con un pezzo musicale, con un articolo scomodo e sottilmente polemico. Il testo accusa implicitamente i governi di circoscrivere l'attenzione dell'opinione pubblica ad alcuni versanti della geografia europea e di tralasciarne colpevolmente altri. Per Paderewski la Polonia vale qualche lacrima del Belgio:

There is no country where the tragedy of Belgium created more sorrow and indignation than in Poland. Nowhere did the unshakable heroism of the Belgians and their glorious King inspire more sincere admiration, more profound reverence. And yet of these sentiments no tangible proof has been given; no Polish voice has been heard. Though over one million and a quarter of her sons are under arms, Poland has no right to speak; though before spoliation her territory was much larger than the whole of present Germany, she is now destitute, poor. The terrific storm which destroyed Belgium's most deserved prosperity is raging furiously over our country, and wherever it comes it leaves nothing – nothing but eyes to weep. There is no land where Belgium's fate has moved so many hearts, but we do not weep, we do not complain, we do not despair. King Albert's and his people's immortal example gives us courage and strength, as it always will comfort, strengthen, and encourage all country and nations suffering and longing for Liberty.⁸

⁸ *Ivi*, p. 133: «Non c'è Paese nel quale la tragedia del Belgio abbia creato più tristezza e indignazione che in Polonia. Da nessuna parte l'irremovibile eroismo dei Belgi e il loro glorioso re ispira più sincera ammirazione, più profonda riverenza. E tuttavia di questi sentimenti nessuna tangibile testimonianza è stata data; nessuna voce polacca è stata ascoltata. Benché un milione e mezzo di suoi figli sia sotto le armi, la Polonia non ha diritto di parlare; quantunque prima della spoliazione del suo territorio fosse molto più ampia della Germania nella sua interezza, essa è ora bisognosa, povera. La terribile tempesta che ha distrutto la meritatissima prosperità del Belgio sta infuriando su ogni Paese e, dovunque essa giunge, non lascia nulla – nulla se non occhi per piangere. Non c'è terra nella quale il destino del Belgio abbia mosso così tanti cuori, ma noi non piangiamo, noi non ci lagniamo, noi non disperiamo.

La posizione di Paderewski è di grande interesse perché fa indirettamente luce sul vero significato politico del Belgio e sui reali fini della coalizione antigermanica. Difatti, il *King Albert's Book* non era altro che un primo passo verso la falsificazione degli eventi storici nel loro svolgersi. Non ci riferiamo semplicemente alla facile accusa di barbarie mossa nei confronti della nazione tedesca, ma, più appropriatamente, alla maniera in cui si cercò di far apparire cementata l'alleanza fra il Belgio e l'Inghilterra. In realtà, il Belgio, prima del conflitto, considerava la Germania come un partner di primo piano a livello politico ed economico. Re Alberto (tutt'altro che il personaggio autoritario descritto dallo storico britannico Ian F. W. Beckett⁹) nutriva da sempre una schietta diffidenza nei confronti degli inglesi. Del resto, è ormai ampiamente documentato che se la Germania non avesse invaso il Belgio, con molta probabilità lo avrebbe fatto la Gran Bretagna.¹⁰ Nel 1912 Churchill e Lloyd George avevano detto che «sarebbe stato del tutto impossibile per Belgio e Olanda mantenere la propria neutralità. Dovranno essere o amici o nemici».¹¹ E poi il generale John French, dello Stato Maggiore Imperiale: «Allo scopo di esercitare la massima pressione possibile sulla Germania è essenziale che l'Olanda e il Belgio siano o completamente amichevoli nei confronti di questo Paese [l'Inghilterra] o completamente ostili, nel qual caso dovremmo estendere anche a loro l'embargo navale».¹² È abbastanza prevedibile che, se anche fosse stata l'Inghilterra a chiedere l'autorizzazione per l'attraversamento della regione, Alberto l'avrebbe parimenti negata. Alberto, in buona sostanza, combatté per tutto il tempo allo scopo di riscattare il principio puro e semplice di neutralità, secondo quanto stabilito dai trattati internazionali. La sorte della Francia o dell'Inghilterra era una questione che lo toccava solo marginalmente e per necessità. Di tutto ciò è dimostrazione la tenacia nel non voler schierare sue truppe accanto agli inglesi per i primi due anni di guerra. L'irreprensibilità etica e politica di Alberto era tale che, quando i tedeschi (per ben tre volte in due anni) gli offrirono un accordo di pace e la promessa di pagare i danni causati, Alberto respinse l'offerta al mittente. Per altro verso, fu l'unico statista che a Versailles fece pressioni affinché la Germania non subisse sanzioni troppo pesanti.

L'immortale esempio di re Alberto e del suo popolo ci dà coraggio e forza, così come sempre conforterà, rafforzerà e incoraggerà ogni Paese e ogni nazione a soffrire e a desiderare la Libertà» (traduzione dell'autore).

⁹ Cfr. IAN F. W. BECKETT, *La prima guerra mondiale*, trad. di Chiara Veltri, Torino, Einaudi, 2013, p. 4 (ed. orig. *The Making of the First World War*, New Haven, Yale University Press, 2012).

¹⁰ Cfr. NIALL FERGUSON, *La verità taciuta*, trad. di Sergio Mancini, Milano, Corbaccio, 2002 (ed. orig. *The Pity of War*, London, Penguin, 1998).

¹¹ *Ivi*, p. 118.

¹² *Ivi*, p. 119.

In verità, l'Inghilterra entrò in guerra per propri particolari interessi economici. La difesa in sé della Francia era un alibi. Anzi, negli ultimi anni dell'Ottocento, l'Inghilterra, invece di temere la Germania, era piuttosto francofoba e russofoba. Il *King Albert's Book* fu concepito, insomma, per un finto ideale politico e morale, per celare la realtà effettiva dei rapporti diplomatici e per mostrare una compattezza invero fittizia del fronte interno. Le tensioni, le liti tra gli alti comandi inglesi e Alberto, non sono assolutamente percepibili nel *King Albert's Book*. Al contrario, il libro è sovraccarico di convenevoli, come si addice a un programma di mistificazione. Non è un caso che il progetto ebbe un seguito: alcuni mesi dopo uscì un volume intitolato *A Book of Belgium's Gratitude*, comprendente articoli di rinomati autori e artisti belgi, come espresso ringraziamento a Inghilterra e Stati Uniti per la cooperazione. Il frontespizio riporta la seguente dicitura:

A Book of Belgium's Gratitude is published in recognition of the help and hospitality given by the British Empire and of the relief bestowed by the United States of America during the Great War. The profit derived from the publication of this book will be placed at the disposal of her Majesty Queen Mary.¹³

Or bene, quest'altro volume possiede una volontà più programmatica di difesa della *civilization* inglese contro la *Kultur* germanica. Esso è sguarnito di pezzi di musica, ma proprio gli articoli di tre importanti musicisti belgi fanno luce sull'intenzione di riabilitare *in toto* la civiltà anglosassone: il terreno scelto per il confronto è quello più difficile, ossia quello della musica, ancora sotto l'ombra della celebre invettiva di Oskar Adolf Hermann Schmitz attorno al «Land ohne Musik». ¹⁴ Eugène Ysaÿe (1858-1931), il celebre violinista e maestro della cappella reale belga, scrive un capitolo intitolato «L'Art et la Guerre», dove esalta Edward Elgar quale leader di una moderna e robusta corrente musicale inglese. Ysaÿe sottolinea, inoltre, l'effetto che può avere una guerra in termini di acquisizione di consapevolezza dell'appartenenza nazionale:

J'ai connu, dans ce pays [l'Angleterre], pour les musiciens nationaux, la même indifférence qui sévit en Belgique de temps immémoriaux. Eh bien, au cours de cette

¹³ *A Book of Belgium's Gratitude, comprising literary articles by representative Belgians, together with their translations by various hands, and illustrated throughout in colour and black and white by Belgian artists*, London - New York - Toronto, John Lane - S. B. Gundy, 1916, p. IX: «*A Book of Belgium's Gratitude* è pubblicato in riconoscenza dell'aiuto e dell'ospitalità offerta dall'Impero Britannico e del sollievo concesso dagli Stati Uniti d'America durante la Grande Guerra. Il profitto derivato dalla pubblicazione di questo libro sarà messo a disposizione di sua Maestà la Regina Maria» (traduzione dell'autore). Consultabile anche su Internet Archive al link <http://bit.ly/1GHKDVP>.

¹⁴ Cfr. OSCAR A. H. SCHMITZ, *Das Land ohne Musik: Englische Gesellschaftsprobleme*, München, Müller, 1914.

année, il m'a semblé que le public anglais prenait goût aux œuvres des siens, qu'un vif intérêt s'éveillait pour les compositeurs et les virtuoses britanniques. J'ai constaté, en suivant les programmes des concerts, que l'art anglais entraît dans une phase vitale du meilleur augure. Ce pays s'est enfin dégermanisé, et, en marchant dans le sillon tracé par le puissant musicien qu'est Elgar, l'originalité de son art ne peut manquer de se développer rapidement. En effet, dans la production nouvelle il y a un élan nouveau, ou écoute des œuvres fort intéressantes de musique de chambre. Pour l'orchestre, à côté des vastes conceptions d'Elgar, le chef incontesté de l'école, on entend des poèmes modernistes d'un tour plutôt latin, mais d'où déjà s'échappe un parfum *sui generis*.¹⁵

A sua volta, nel capitolo "Le Tempérament Musical Britannique" il pianista e compositore Arthur De Greef (1862-1940) si fa partigiano di una tesi poi ampiamente condivisa dai musicologi del continente: quella secondo cui gli inglesi si sarebbero semplicemente e colpevolmente fatti sommergere dal wagnerismo. S'intende che la vecchia fobia gallicana era estesa alle cose d'Albione:

Le peuple anglais est-il de tempérament musical? Il peut y avoir des peuples momentanément au repos après une productivité trop grande; il se peut que pendant cette période d'affaiblissement leur combativité soit insuffisante pour les défendre contre les agressions du mauvais goût. Il n'y a pas de peuple insensible à la musique. [...] A-t-il perdu la faculté créatrice? [...] L'action corrosive du Wagnérisme dégénéré en fanatisme, se manifesta chez certains compositeurs d'abord par la caducité graduelle de leur originalité et l'accroissement effrayant des réminiscences Wagnériennes; [...] Hélas, l'Angleterre paraît avoir souffert cruellement de ce mal, car en ce moment-là elle avait oublié son passé et ne voulait plus croire en la force, engourdie mais toujours vivente, qu'elle portait en elle.¹⁶

¹⁵ *A Book of Belgium's Gratitude*, cit., p. 212: «Ho conosciuto, in questo Paese [l'Inghilterra], per i musicisti nazionali, la stessa indifferenza diffusa in Belgio da tempi immemorabili. Ebbene, nel corso di questo anno, mi è sembrato che il pubblico inglese prendesse gusto alle opere dei suoi, che un vivo interesse si risvegliasse per i compositori e i virtuosi britannici. Ho constatato, seguendone i programmi dei concerti, che l'arte inglese entra in una fase vitale, dai migliori presagi. Questo Paese si è finalmente degermanizzato e, marciando nel solco tracciato da quel potente musicista che è Elgar, l'originalità della sua arte non può mancare di svilupparsi rapidamente. In effetti, nella nuova produzione c'è uno slancio nuovo, in cui si ascoltano opere molto interessanti di musica da camera. Per l'orchestra, a fianco alle vaste concezioni di Elgar, il capo incontestato della scuola, si ascoltano dei poemi modernisti di sapore piuttosto latino, ma da cui già si leva un profumo *sui generis*» (traduzione dell'autore).

¹⁶ *Ivi*, pp. 217-219: «La nazione inglese ha temperamento musicale? Possono esserci nazioni momentaneamente a riposo dopo una produttività molto grande; può essere che durante questo periodo di infiacchimento la loro combattività sia insufficiente per difenderli contro le aggressioni del cattivo gusto. Non esiste nazione insensibile alla musica. [...] Ha perduto la facoltà creatrice? [...] L'azione corrosiva del wagnerismo degenerato in fanatismo, si manifestò presso certi compositori dapprima per la caducità graduale della loro originalità

Infine, in “La Grande Bretagne Protectrice des Arts”, Ernest van Dyck (1861-1923) sottolinea come in Inghilterra, nonostante tutto, per una sorta di eclettismo culturale, si continuino a eseguire Bach, Beethoven e Wagner. Al celebre tenore wagneriano preme anche rilevare che la cultura tedesca del passato non ha nulla a che spartire con i novantatré firmatari dello *Aufruf*.¹⁷

Neanche questo volume brillava per onestà intellettuale. Certo, un gesto di gratitudine rimane la base per qualunque buon rapporto di vicinato; ma si era ormai nelle difficili settimane dell'insofferenza isolana verso i rifugiati belgi. *A Book of Belgium's Gratitude* non ambiva ad altro se non a coprire le tensioni accumulate fra le stesse nazioni alleate e a sventolare ancora una volta agli occhi dei nemici l'idea di una *entente* veramente cordiale e senza scalfitture.

La tradizione del *gift book* di propaganda bellica può dirsi conclusa soltanto con *The Book of the Homeless* o *Le Livre des Sans-Foyer* (1916). Il volume fu prefato dall'ex presidente americano Theodore Roosevelt e fortemente voluto da Edith Wharton, già redattrice del *King Albert's Book*. Al suo interno si precisa quanto segue: «The book is sold for the benefit of the american hostels for refugees (with the foyer franco-belge) and of the children of Flanders Rescue Committee». ¹⁸ Questo ente era stato istituito a Parigi dalla stessa Wharton nel novembre 1914. Al di là della struttura, ad accomunare il volume al *King Albert's Book* e al *Book of Belgium's Gratitude* è un sostantivo coniato dalla propaganda militare inglese: *Schrecklichkeit*. Si tratta di una parola allora estranea al lessico tedesco: sostanzialmente, una sorta di calco semantico sull'inglese *frightfulness*. La parola venne a indicare l'azione, programmata dagli alti comandi tedeschi, di abbattimento di ogni resistenza dei civili belgi nei primi mesi dell'invasione. In *A Book of Homeless* la *Schrecklichkeit* è espressa, nella sua forma ideologicamente più esplicita, nell'ultimo verso di una poesia dell'americano William Dean Howells (*The Little Children*), in associazione all'Anticristo.¹⁹ Ma, per tacer d'altri, questa visione delle cose traspare anche dal contributo dell'antisemita Vincent d'Indy: nel libro è riportato l'inizio della terza scena del I atto del dramma sacro d'argomento biblico, *La légende de Saint-Christophe*,

e l'aumento spaventoso delle reminiscenze wagneriane; [...] Ahimè, l'Inghilterra sembra avere sofferto crudelmente di questo male, perché in quel momento essa aveva dimenticato il suo passato e non voleva più credere nella forza, intorpidita ma sempre in vita, che essa porta in sé» (traduzione dell'autore).

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 224-225.

¹⁸ *The Book of the Homeless (Le Livre des Sans-Foyer)*, New York - London, Charles Scribner's Sons, 1916, p. V: «Il libro è venduto a beneficio degli ostelli per i rifugiati (con il concorso franco-belga) e dei bambini del Flanders Rescue Committee» (traduzione dell'autore). Consultabile anche su Internet Archive al link <http://bit.ly/1LLTPHr>.

¹⁹ *Ivi*, p. 17.

ossia il coro a quattro voci che invoca la discesa della Santa Croce per sconfiggere le potenze del Male: «O Sainte Croix, qui portas le salut du monde, ta puissance immortelle arrête le pêcheur sur la route du mal. Et ton charme révéla le Ciel, sa future patrie». ²⁰

Il volume si serve spesso dell'elementare ma quanto mai efficace fotografia dell'infanzia oltraggiata dal nemico, fatto salvo il contributo musicale di Igor Stravinskij. Contro ogni attesa, infatti, il compositore russo inviò alla Wharton un breve *Souvenir d'une marche boche* ²¹ per pianoforte. Con questo delicato e anche divertente pezzo di musica il *gift book* smette per un momento di tirare per i capelli i bambini per i biechi interessi della politica e, attraverso i modi spensierati che meglio si addicono all'infanzia, torna a essere alfine omaggio e riverenza.

²⁰ *Ivi*, p. 55. Si veda anche VINCENT D'INDY, *La Légende de Saint-Christophe*, Paris, Rouart, Lerolle & Cie, 1918, Atto I, da una b. dopo il n. 71 al n. 72.

²¹ *The Book of the Homeless*, cit., pp. 53-56. Il brano fu rapidamente composto a Morges il 1° settembre 1915.

En blanc et noir: Debussy fra due guerre*

Ernesto Napolitano

Due guerre, la prima contro i tedeschi, con cui Debussy sembra idealmente allearsi a centinaia di migliaia di persone, l'altra del tutto personale contro un cancro al retto, la malattia che lo ha colpito già nel 1909, che gli costa sofferenze penose e di cui nel dicembre del 1915 si opera; come si sa, inutilmente, nonostante l'elevato sviluppo della chirurgia francese in quel campo e malgrado si praticasse già dal 1910 un intervento di amputazione addomino-perineale introdotto dal chirurgo americano William Miles.

Su come convivano i due conflitti possiamo leggere con profitto, e qualche stupore, alcune pagine contenute in quei *Colloqui con Stravinsky* che riportano i dialoghi del musicista russo con Robert Craft. La prima è una lunga lettera di Debussy all'amico datata 24 ottobre 1915,¹ che meriterebbe una citazione per intero vista l'importanza dei temi toccati: la guerra, da condannare – si capisce – e tuttavia inevitabile quanto meno sul piano estetico contro i nemici della bellezza; il nazionalismo, la dura avversione per i tedeschi, la situazione musicale. Ci limitiamo a pochi frammenti. Sulla guerra: «[...] l'Europa e il resto del mondo pensano che sia necessario partecipare a questo tragico concerto [...] Ma, come lei mi ha scritto: “non riusciranno a coinvolgerci nella loro pazzia” [...]»; tuttavia, e qui non manca di sorprenderci: «Il mondo deve essere liberato da questa cattiva semenza. Dobbiamo tutti uccidere il germe della falsa grandezza, della bruttezza

* Con minime varianti, questo intervento è entrato a far parte del mio volume *Debussy, la bellezza e il Novecento* (Torino, EDT, 2015), di cui costituisce il penultimo capitolo, qui ripreso per gentile concessione dell'editore.

¹ CLAUDE DEBUSSY, *Correspondance (1872-1918)*, a cura di François Lesure e Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, pp. 1952-1953; d'ora in poi *Correspondance*; IGOR STRAVINSKY - ROBERT CRAFT, *Colloqui con Stravinsky*, introduzione di Robert Wangermée, trad. di Luigi Bonino Savarino, Torino, Einaudi, 1977, pp. 35-36 (raccolta dei volumi: *Conversations with Igor Stravinsky*, New York, Doubleday, 1959; *Memories and Commentaries*, 1960; *Expositions and Developments*, 1962). Adottiamo nel testo la comune traslitterazione moderna “Stravinskij”, mantenendo tuttavia la lezione americana “Stravinsky” nei riferimenti bibliografici ove essa compare.

organizzata [...]». Ma a chi si riferirà quella «bruttezza organizzata»? Quindi il nazionalismo, che da qualche tempo lo spingeva a firmare le sue opere *Claude Debussy musicien français* e a cui spronava l'amico, russo fino alle midolla, certo, ma destinato a diventare musicista cosmopolita per eccellenza: «Caro Stravinskij, lei è un grande artista. Sia dunque con tutte le sue forze un grande artista russo. È meraviglioso appartenere a un paese, essere attaccato alla propria terra come il più umile dei contadini! E quando lo straniero lo calpesta come sembrano amare tutte le stupidaggini sull'internazionalismo». L'avversione per il mondo tedesco, di cui qualche rivelazione si era già avuta nel passato, tocca livelli di viperina intolleranza, se non di razzismo: «In questi ultimi anni, quando sentii nell'arte l'odore del miasma "austro-boche" [argot, sta per austro-crucco], avrei desiderato essere ben più autorevole per gridare i miei motivi d'inquietudine [...]. È possibile che nessuno avesse il sospetto di come questo popolo complottasse per la distruzione della nostra arte così come aveva preparato la distruzione dei nostri paesi? E questo antico odio nazionale che finirà soltanto con l'ultimo tedesco! Ma ci sarà mai un ultimo tedesco? Me lo chiedo, dal momento che sono convinto che i soldati tedeschi generano altri soldati tedeschi». Si tratta, ben inteso, di un atteggiamento tutt'altro che raro ma condiviso, in un paese in cui le organizzazioni concertistiche cominciano a bandire la musica tedesca dai loro programmi e dove Debussy non è il solo musicista a mettere in guardia dal rischio di "germanizer" la musica francese. Si pensi del resto alla canzoncina *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* (1915), in cui si prega Gesù di non portare più doni ai bambini tedeschi: un testo che non gli farebbe molto onore se non fosse lui stesso il primo a ironizzarci sopra.²

Se passiamo alla musica, in quei tempi ridotta solo «a scopi caritatevoli», non ne ha composta nello scorso 1914 e ha ripreso a scrivere solo negli «ultimi tre mesi passati al mare con gli amici».³ Trascura, di quell'anno in cui si sente «orribilmente prostrato»,⁴ una piccola *Berceuse héroïque* stesa su commissione in omaggio al re Alberto I del Belgio e ai suoi soldati, più una marcia processionale triste che una ninna-nanna, con tanto di citazione della *Brabançonne*. L'esplosione gloriosa è riservata per la seconda metà dell'anno successivo al mare, a Pourville nell'alta Normandia, quando vedranno la luce in una fioritura creativa senza

² In una lettera a Paul Dukas dell'aprile 1917 che conviene lasciare nell'originale: «Le succès de ces trois séances a été pour un *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* – paroles et musique de C. Debussy... vous voyez ça d'ici: "La maman est morte; Papa est à la guerre; nous n'avons plus de petits sabots: nous aimons mieux du pain que de joujoux"; et pour conclure: "la victoire aux enfants de France". Ça n'est pas plus malin que ça? Seulement, ça entre tout droit dans le coeur des citadins», *Correspondance*, p. 2093.

³ Ancora a Stravinskij, cfr. nota 1.

⁴ A Robert Godet, 14 maggio 1914, *Correspondance*, p. 1836.

confronti i tre brani di *En blanc et noir* per due pianoforti, le dodici *Études* per pianoforte solo, la *Sonata* per violoncello e pianoforte, quella, meravigliosa, per flauto, viola e arpa, più una piccola *Élégie* pianistica datata 15 dicembre, una settimana dopo l'operazione, che esce l'anno successivo in una raccolta per beneficenza dal titolo *Pagine inedite sulla donna e la guerra*.

Quanto alla malattia, la descrizione che ne dà Stravinskij si colora di macabro: «Durante la guerra lo vidi molto raramente, e le poche visite che gli feci furono estremamente penose. Il suo sottile, dignitoso sorriso era scomparso, e la sua pelle era diventata giallastra e incavata; era difficile non vedere in lui il futuro cadavere».⁵ Debussy malato, per Stravinskij, è già estraniato dal mondo. Infatti: non ha ascoltato i suoi tre *Pezzi per quartetto d'archi*, non ha fatto neanche un cenno al brano di *En blanc et noir* che gli ha dedicato: quando Stravinskij lo ascolterà a Morges sul finire del 1919, quel pezzo lo commuoverà e gli parrà riuscito – non meno del resto, come ci tiene a far sapere due righe dopo, delle sue *Sinfonie di strumenti a fiato* che poco dopo compone alla memoria del vecchio amico.

En blanc et noir tiene impegnato Debussy fra il 4 giugno e il 20 luglio 1915. La composizione inizia quindi più o meno negli stessi giorni in cui Schönberg chiude il suo *Diario delle nuvole di guerra*;⁶ mentre Schönberg cerca presagi del destino tedesco nella forma delle nuvole, Debussy tiene lo sguardo puntato sul presente e sul passato della sua nazione. In nessun'altra circostanza ha sentito il bisogno di radicare una propria composizione in un tale intreccio di riferimenti e di citazioni, in una così fitta rete di connessioni. *En blanc et noir* si innesta in una intertestualità estesa sia ad apparati musicali che letterari, e da considerare non solo imposta da un'ansia di significato del tutto insolita, ma forse anche come schermo. L'intertestualità è lo scudo che si oppone all'infelice corso del tempo?

Ogni brano ha una dedica diversa: il primo al direttore russo Sergej Kusevickij, conosciuto solo due anni prima in occasione di un invito, generosamente remunerato, a dirigere la sua Orchestra Sinfonica di Mosca; il secondo è dedicato a Jacques Charlot, giovane nipote dell'editore Durand «ucciso dal nemico nel marzo di quell'anno» (come si legge in partitura), il terzo, come già ricordavamo, a Stravinskij. Ciascun pezzo riporta in esergo un motto poetico: per il primo, quattro versi dal primo atto del libretto del *Romeo e Giulietta* di Gounod (su testo di Barbier e Carré)

Chi resta al suo posto
e non danza,
di fatto confessa
una qualche disgrazia!

⁵ I. STRAVINSKY - R. CRAFT, *Colloqui con Stravinsky*, cit., p. 329.

⁶ Cfr. il saggio di TITO M. TONIETTI, *Schönberg, la guerra e l'invenzione del metodo per comporre con dodici note*, in questo volume a p. 140.

chiaramente allusivi alla sua situazione, mentre il secondo riporta la strofe conclusiva, l'*envoie*, dalla *Ballata contro i nemici della Francia* di François Villon:

Principe, sia portato dai figli di Eolo
nella distesa dove Glauco impera
e sia privato di pace e di speranza
perché non degno di posseder virtute
chi vuole il male del regno di Francia!

(È il caso di ricordare che il nome di Villon già s'incontrava dal 1910 nel catalogo debussiano, con le *Tre ballate* scritte su testi del poeta). Con l'ultimo brano, che ha in testa il solo verso «Yver, vous n'êtes qu'un vilain», siamo di fronte anche a un'autocitazione giacché quel verso non è che l'incipit dell'ultima delle sue *Trois chansons de Charles d'Orléans* per coro a cappella (1898-1908). A richiamare il nome di Charles d'Orléans dev'essere stato naturalmente il contemporaneo Villon e il fatto che, nonostante la differenza di condizione sociale (forse meno abissale di quanto si sia sempre pensato), i due poeti si siano sicuramente incontrati; ma è pure significativo che le *Trois chansons* si siano proposte per Debussy come un esercizio di stile in omaggio all'antica polifonia francese.

Fra questi riferimenti, con i quali si costituisce quello che Gérard Genette chiamerebbe il "paratesto" dell'opera,⁷ un po' ciò che una musicologia timorosa e vagamente ipocrita definirebbe l'"extramusicale", è saltato nella versione definitiva il rimando più prezioso, non letterario ma pittorico. In un primo tempo Debussy aveva infatti pensato di chiamare la composizione *Caprices en blanc et noir*, con un rinvio esplicito ai *Capricci* di Goya. Un titolo che poteva alludere a una traiettoria sghemba, inconsueta, a uno spazio segreto ma capace di contenere una carica allegorica e visionaria. La virtù delle opere di Goya, una virtù anomala per un Debussy che si pretende d'identificare col colore, risiedeva nel "bianco e nero" dell'incisione, nella luce fredda dell'acquaforte con cui accostare e nello stesso tempo mantenere separate la collera del primo brano e le allucinazioni del secondo.

In aggiunta a questi riferimenti letterari e pittorici se ne incontrano altri del tutto compresenti al testo di *En blanc et noir* e quindi come citazioni musicali. Leggiamo cosa scrive del secondo brano in una lettera a Durand del 22 luglio: «Vedrete ciò che può diventare l'inno di Lutero (*Ein' feste Burg*) per essersi

⁷ GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 5 (ed. orig. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982).

imprudentemente intrufolato in un “Capriccio” alla francese. Verso la fine, un modesto carillon suona una pre-Marsigliese: anacronismo di cui mi scuso e tuttavia ammissibile in un’epoca in cui i pavé delle strade, gli alberi delle foreste vibrano tutti di questo canto». ⁸ Potremmo riprendere qualcosa di simile a ciò che Baudelaire riconosceva come il merito più grande di Goya, dissimulare «la linea di sutura, il punto di congiunzione tra il reale e il fantastico». ⁹ Anche qui non ci sono linee di separazione marcate fra citazione e il resto, la congiunzione arrischiata di entità differenti rende del tutto scambiabili realtà concrete ed elementi visionari.

Nel terzo brano si cita due volte, al principio e alla fine (una prima volta da b. 25, poi da b. 125), il gran tema di ringraziamento conclusivo dall’*Uccello di fuoco* di Stravinskij, cui il pezzo, come si diceva, è dedicato. Ma più che citarlo, si dovrebbe dire che Debussy lo deforma, esatonalizzandolo ma soprattutto privandolo di ogni trionfalità, intristendolo e rendendolo quasi grottesco. In un contesto che non si risparmia crude onomatopée di suoni guerreschi, non manca un’autocitazione, forse inconsapevole, nella ripresa di una figura pianistica da *Le vent dans la plaine*. Può stupire se mai la citazione dall’*Uccello di fuoco* e non, come ci aspetteremmo, da *Petruška*, vista l’enorme ammirazione che Debussy aveva per questo brano. Tanto che da parte di qualche studioso ¹⁰ si è cercato di porvi rimedio osservando l’importanza che riveste in *En blanc et noir* il rapporto *do-fa diesis*, nucleo generatore delle strutture ottatoniche presenti nel capolavoro di Stravinskij; ma quel rapporto di tritono si trova in altre composizioni di Debussy, sia pure con funzioni differenti, da *Ce qu’a vu le vent d’Ouest* a *La mer* a *Jeux* e non può essere valutato come un’evenienza specifica.

La risposta alla guerra sembra dunque poter risiedere in questo involucro, da pensarsi quasi in funzione protettiva; nell’intreccio di riferimenti, di citazioni letterarie, pittoriche, musicali, in questa maglia di connessioni in cui *En blanc et noir* si direbbe imbozzolarsi. Caso unico nell’autore e immediatamente contraddetto dalla superba unicità dell’ascendenza chopiniana nelle *Études*, la composizione successiva, sempre nel 1915. Tuttavia questa tutela richiesta al passato non riguarda la musica e quella che scrive è di una novità che non tarda un istante a rivelarsi. Più delle tre Sonate e al di là della loro bellezza, la sua

⁸ *Correspondance*, p. 1910.

⁹ CHARLES BAUDELAIRE, *Quelques caricaturistes étrangers*, «Le Présent», 15 ottobre 1857; si legge ora in ID., *Œuvres complètes*, a cura di Claude Pichois, 2 voll., Paris, Gallimard, 1976: II, p. 570 (Bibliothèque de la Pléiade, 7).

¹⁰ Cfr. JONATHAN DUNSBY, *The poetry of Debussy’s En blanc et noir*, in *Analytical strategies and musical interpretation*, a cura di Craig Ayrey e Mark Everist, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 152-153.

estrema produzione per pianoforte, *En blanc et noir* e gli *Studi*, rappresenta una svolta. Debussy non cerca una sponda, non si riconosce in una deriva neoclassica come Ravel con il *Tombeau de Couperin*, altra pagina di guerra nata lo stesso anno e in cui ciascuno dei sei pezzi della versione pianistica, tre brani di danza e tre strumentali, porta la dedica a un caduto. Apoteosi della stilizzazione raveliana in cui l'idea poetica del "tombeau" non è quella del compianto, non è il lamento ma la celebrazione, dove l'omaggio a modelli settecenteschi intende riassumere ed esaltare la civiltà cui il brano dichiara fin dal titolo di appartenere.

En blanc et noir è un'altra cosa. Pochi giorni prima di chiudere la composizione, Debussy scriveva ancora all'editore: «Devo confidarvi che ho un po' cambiato il colore del secondo dei *Capricci* [...] virava troppo al nero ed era quasi tragico come un *Capriccio* di Goya!». ¹¹ E qui, anche se devo ammettere di non avere in mente tutte le duemila e passa pagine della *Correspondance*, sarei tentato di affermare che la parola "tragico" non debba farvi troppe comparse. Mi chiedo però quale fosse il colore originario del pezzo, se già così l'impressione è che si tratti della pagina più tragica che Debussy abbia mai scritto; parola da impiegare con cautela, come si è appena visto, ma capace come nessuna di leggere e interpretare gli incubi del secondo brano, come la furia del primo o le ossessioni e l'impressionante chiusura in maggiore del terzo.

Certo, l'opera nasce in una condizione turbata dall'angoscia per la malattia e dall'orrore della guerra. Debussy si sente dissociato; ma in qualche punto remoto di quello stato d'animo agiva ancora il "magicien" che l'amico Godet amava in lui e che adesso, com'è costretto ad ammettere in una lettera, ¹² non sa più dove sia. E infatti *En blanc et noir* non ha modelli, se non nel portare all'estremo aspetti che la sua musica già conosceva. La forma che si costruisce per giustapposizioni raggiunge vertici d'imprevedibilità man a mano che gli elementi costitutivi si fanno più brevi ed essenziali. L'irrequietezza regna sovrana. Si può dire che nessun momento dei tre brani trovi pace in qualcosa che assomigli a un tema; ma è incredibile la quantità di motivi accennati e subito taciuti, per quanto assolutamente degni di prolungarsi. Bianchi e neri si susseguono rapidi nel primo e nel terzo brano, pure le cose vanno in modo che il tempo assai più lento del secondo non sminuisca in nulla questo effetto.

Pochi anni prima Debussy scriveva di una «cinematografia degli istanti» attraversati dall'autore al momento della composizione ¹³ e sembra proprio che in *En blanc et noir* tutto proceda sulla scoperta di una tecnica di montaggio. Non un montaggio finalizzato a una costruzione, ma se mai più vicino a quello che l'ultimo Derrida chiama un montaggio decostruttivo: «gioco di ritmi, innesti di

¹¹ *Correspondance*, p. 1909.

¹² *Ivi*, p. 1836: 14 luglio 1914.

¹³ CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 242.

citazioni, inserimenti, cambiamenti di tono»,¹⁴ secondo le risorse di una sintassi, o forse meglio di un'anti-sintassi, con cui il cinema vuol gareggiare con la musica.

Così, nella parte centrale del secondo movimento (da b. 47 fino al "Joyeux" di b. 129), scorrono: uno spaesato tema diatonico in do maggiore, ripreso dalle prime battute, forse un segnale di guerra; un tumultuoso schizzo guerresco con urti e stridori di seconde; un fluire di semicrome che fa da sfondo a un lamento; un passo di marcia veloce su cui s'incastano come un incubo le ottave del corale di Lutero; quindi, in un crescere di animazione e sempre su quel passo, frammenti del tema diatonico, del fluire di sedicesimi, ancora del corale, poi un tremolo che sfuma, ancora i sedicesimi, di nuovo un tremolo come un rullare che si avvicina, ripresa delle semicrome e finalmente il motivo gioioso (il carillon della pre-Marsigliese?) mescolato al segnale diatonico.

Tutto, in un fulminare d'idee, forme, figure che avanza per appena un paio di minuti. E dove scivolano immagini che, se messe a confronto con quelle che dieci anni prima avevano suggerito il titolo d'*Images* a un gruppo di composizioni, sembrano aver ridotto le loro capacità evocative per indirizzarsi ancor di più agli spazi dell'astrazione e della geometria. Che è poi il registro ammesso, di lì a poche settimane, dagli *Studi*: prosecuzione diretta dei caratteri e dello stile sperimentati col lavoro precedente, di cui conserva anche il fondo tragico. Ma per vie tanto distanti e prosciugate da renderne difficile la percezione.

Se ritorniamo, infine, alle due guerre da cui eravamo partiti, è per concludere che Debussy le ha perse entrambe. Il 25 marzo 1918, a tre anni di distanza e dopo terribili sofferenze, morirà del suo cancro. Quanto all'altra, è vero che l'11 novembre dello stesso anno la Germania firmerà l'armistizio, ma il germe di ciò che a lui appariva come «bruttezza organizzata», non sarà destinato, naturalmente per nostra fortuna, a scomparire. Ci sono pochi dubbi che nello scrivere quelle parole Debussy si riferisse a Schönberg, per quanto ancora nel giugno 1914¹⁵ confessasse di non averne ascoltato una nota; si prometteva di leggerne un Quartetto, ma non sappiamo se poi l'abbia fatto. L'imperversante Godet dichiarava di avergli parlato dei due *Quartetti*, dei *Gurrelieder*, di *Pierrot lunaire*; Varèse, dei *Tre pezzi per pianoforte* op. 11 e dei *Cinque pezzi per orchestra* op. 16;¹⁶ ma certo non era lo stesso che averli ascoltati. Questo non aveva impedito che nell'ottobre di un anno dopo si lamentasse di uno Stravinskij pericolosamente «incline al versante di Schönberg». ¹⁷ In realtà, l'incontro fra Debussy e Schönberg

¹⁴ JACQUES DERRIDA, *Il cinema e i suoi fantasmi*, «Aut-Aut», 309 (maggio-giugno 2002), p. 62.

¹⁵ In una intervista accordata a Michel D. Calvocoressi, cfr. *Correspondance*, p. 1849, nota 2.

¹⁶ Cfr. FRANÇOIS LESURE, *Claude Debussy*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 383.

¹⁷ *Correspondance*, p. 1948: a Robert Godet.

doveva tardare ancora parecchio. Tuttavia, quando Boulez l'officierà con le *Structures I e II* per due pianoforti (1952-1961), l'identica formazione di *En blanc et noir*, a intervenire saranno piuttosto due sostituti: Messiaen e Webern. Per Boulez, Debussy era ancora da scoprire nel vivo della composizione, Schönberg era appena morto in un saggio famoso.¹⁸

¹⁸ Il riferimento è, ovviamente, a *Schönberg est mort*, il saggio del 1951 che si legge tradotto in PIERRE BOULEZ, *Note di apprendistato*, a cura di Paule Thévenin, trad. di Luigi Bonino Savarino, Torino, Einaudi, 1968, pp. 233-239 (ed. orig. *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966).

«La neve si fa subito marmo».

Avanguardie musicali al vaglio della Grande Guerra

Nicola Ferrari

Georg suonò il breve pezzo appassionato e triste che aveva composto al lago, quando aveva completamente dimenticato Anna e il bambino. Fu un sollievo poterglielo suonare. Lei doveva capire che quelle melodie le parlavano. E gli pareva di parlare, attraverso quelle melodie, come se ora soltanto capisse se stesso. Addio, amore addio [...] qualsiasi cosa ci riservi la vita non potrà mai cancellare il nostro ricordo. Ora la mia vita ha scelto un'altra via.

Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*, 1908¹

1. Il problema

Era come se il grave avvenimento di cui aveva appena ricevuto notizia gli avesse bruscamente mostrato il significato reale delle vicende da lui vissute.

Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*, 1908

Il problema sarebbe stato posto, dopo, da Gramsci: che cosa avevano imparato dalla guerra i letterati.² (*Dopo* quella «certa svolta», quell'irreversibile «confine», capace di scavare, come una ferita, «un abisso profondo nelle vite e nelle coscienze»). Per Gramsci, il discorso si voleva squisitamente politico (e non sarebbe potuto essere altrimenti): quanto dell'esperienza di avvicinamento (conoscenza, reciproca accettazione), dei diversi «strati sociali» attraverso «la comune sofferenza e nella comune resistenza in forme di vita eccezionali»; quanto della sperimentazione di una «umanità biologicamente intesa» – che sul fronte

¹ Tutte le epigrafi sono ricavate da ARTHUR SCHNITZLER, *Verso la libertà*, trad. di Marina Bistolfi, Milano, Mondadori, 2008 (ed. orig. *Der Weg ins Freie*, Berlin, Fischer, 1908).

² ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura di guerra*, Quaderno 23, VI (1934), in *Quaderni del Carcere*, Torino, Einaudi, 1975, III, p. 2212.

³ THOMAS MANN, *La montagna magica*, a cura di Luca Crescenzi, trad. di Renata Colorni, Milano, Meridiani Mondadori, 2010, p. 4 (ed. orig. *Der Zauberberg*, Berlin, Fischer, 1924).

aveva trovato doloroso laboratorio – fosse rimasta (o, al contrario, *non fosse rimasta*) traccia nella scrittura; quanto nello spazio della letteratura postbellica fosse verificabile quella «palingenesi» della coscienza di classe manifestatasi nel «tormento della guerra» tra i ceti (le classi sociali) dai quali *normalmente* la maggioranza degli intellettuali proveniva: la questione del raggiungimento di un intimo («organico») legame tra élites e masse popolari. Il problema di che cosa avessero imparato dalla guerra i letterati (cioè, in generale, gli intellettuali, gli artisti, i musicisti) riguardava tuttavia, oltre alle metamorfosi delle ideologie, anche e soprattutto quell'ambiguamente tortuoso, faticosamente penetrabile, movimento di poetiche che le ideologie – di rapporti sociali, di relazioni economiche, di comprensioni storiche – si impegnava a trasformare in linguaggi – di parole, di segni, di suoni. Proprio i suoni, immagini del «mondo che precede», sembrano seguire i percorsi meno linearmente prevedibili – con lo scarto maggiore alle nostre attese – nel divenire i suoni che compongono l'eco dei laceranti frastuoni di «quella Grande Guerra con il cui inizio tante cose sono cominciate». Di questa complessa polifonia di tempi e intenzioni (di musiche e parole, di musiche in parole), di mutazioni attese e sospese, prodotte e mancate, di confuse traiettorie di progressioni e ritorni, è intessuta la partitura dell'immaginario musicale che la storia ha composto ai margini della sua (prima) profonda ferita novecentesca.

2. Alberi e giardini (forse anche foreste)

Non scrisse lo *scherzo* che gli era venuto in mente quando tre ore prima volava nella notte sotto le chiome nere degli alberi; non scrisse nemmeno la mesta canzone popolare che aveva improvvisato al ristorante; era un nuovo tema che saliva lento e irresistibile da profondità ignote. A Georg pareva ora di doversi abbandonare completamente a qualcosa di incomprensibile e inspiegabile. Scrisse la melodia che immaginava cantata da una voce di contralto o anche suonata sulla viola e insieme vi risuonava nella fantasia uno strano accompagnamento, che, ne era certo, non gli sarebbe più sfuggito dalla memoria.

Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*, 1908

Alberi e giardini (forse anche foreste): figure vegetali possono tracciare i confini al nostro spazio di racconto – di distruzione e rinascita. L'Ezra Pound dei sacrificali *Lustra*, apparsi nell'anno di guerra 1916, contempla (all'invio di *Commission*) l'orrore di tre successive generazioni che si intrecciano nella botanica epifania – «Oh how hideous» – di un «old tree with shoots / And with some branches rotted and falling»,⁴ proponendo tuttavia – da «grown child» – un

pacificante *Pact* con il «pig-headed father» della letteratura americana – l’ingombrante, «detested» Walt Whitman – alla ricerca di un nuovo (reciproco, ristabilito) «commerce». Di nuovo in forma di albero, Ezra & Walt rivelano possibile la chimera (non più mostruosa) dell’innesto delle età in «one sap and one root», perché il tempo aveva subito una svolta: non era più il tempo (quello di Walt) della foresta da abbattere («It was you that broke the new wood»); era venuto il tempo nuovo (di Ezra, che ristabiliva le condizioni di amicizia con Walt) del legno da intagliare («Now is a time for carving»). Quanto questo ritmo di distruzione e ricostruzione (di rivoluzione e regressione, di iconoclastia e figurazione, di palinogenetico furore e restaurativo artigianato) dia forma (e forza) al respiro – alle sistole e diastole – dell’avventura artistica nell’Europa moderna⁵ dimostra a sufficienza le complesse orbite ad epicicli nell’amplessissimo spazio del secolo breve.⁶ Ma più sottile questione risulta, «se si trovi conveniente pensare in cicli cronologici, e si voglia “mettere in relazione letteratura e storia”» (à la Gramsci?), quanto la Grande Guerra possa definire una «conveniente» frattura, un collasso necessario (e sufficiente) a comprendere l’indubitabile effetto «rinculo» della «lucidità umana» dopo aver raggiunto «una sorta di massimo grado». Così, per Ezra Pound, potevano considerarsi «la caduta dell’impero macedone di Alessandro, il crollo dell’Italia dopo il 1500, la caduta di Lodovico il Moro e il sacco di Roma».⁷

Il demone della correlazione – la ricerca di simmetrie (cioè di associazioni causali) tra accadimenti politici e poetici – è suggestivamente tentatore quanto perigliosamente rovinoso. Ammoniva Arnold Schönberg nella sua *Harmonielehre* (1911), programmatico ed epocale manifesto di poetica (sub specie di didattico *tractatus musico-metaphisicus*) sui rischi di una terminologia politica virata sul discorso estetico: nessuna *avanguardia*, nessuna *rivoluzione* si dava in musica.

⁴ EZRA POUND, *Lustra: Commission*, in *Opere scelte*, a cura di Mary de Rachewiltz, edizione con testo originale a fronte, Milano, Mondadori, 1970, pp. 89-90.

⁵ ALEX ROSS, nel fortunato *The rest is noise. Listening to the Twentieth Century*, London, Picador, 2008 (ed. it. *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, trad. di Andrea Silvestri, Milano, Bompiani, 2009), ne offre una significativa prospettiva a volo d’uccello, in un unitario gesto di romanzo critico che ridefinendo ruoli, forze e pesi, di sopravvalutati (o misconosciuti) eroi musicali del secolo, dimostra quanto sul piano della riflessione critica possa proiettarsi la stessa articolazione dialettica (di abbattitori e intagliatori) manifestatasi sul campo delle estetiche e delle poetiche autoriali.

⁶ Ne offre emblema, a molti anni di distanza, nella stupefacente intervista televisiva al vecchio maestro nel 1967 (rintracciabile a luglio 2016 all’indirizzo <http://bit.ly/1YQmdPu>), la provocatoria – e commovente, di aspra tenerezza – dedica di Pier Paolo Pasolini al vecchio Pound – in veste di Whitman, abbattitore – dei versi (e dell’immagine) del giovane Pound – l’intagliatore che parla ormai la voce suadentemente incantatoria di PPP.

⁷ EZRA POUND, *How to read*, in *Opere scelte*, cit., pp. 956-957 (ed. orig. *How to Read, or Why, Part I: Introduction*, New York, New York Herald Tribune Books, 1929).

Certo, si potevano denunciare somiglianze: l'artista «coraggioso» (il compositore che «ha una buona idea nuova»: Schönberg sta scrivendo *de se*) potrebbe apparire un «dinamitardo o un incendiario» nei confronti di quel vecchio modo di pensare, che si sente «minacciato dal nuovo».⁸ L'analogia, tuttavia, non convince perché, sotto l'apparenza di superficie, le differenze rimangono duplicemente sostanziali: le innovazioni artistiche, a differenza delle rivoluzioni politiche, hanno conseguenze durature, non si limitano alla transitorietà dei cambiamenti materiali; ma soprattutto, l'affermazione di una novità (estetica) non mira in alcun modo a distruggere, ma ad integrare, restaurare in maniera vivente l'eredità dell'antico. La posizione schönberghiana, sideralmente distante da quella dei suoi apparenti (e bellicosi) sodali, postula una necessaria continuità nella creazione storica – all'interno di questo legame di relazione ininterrotta, Schönberg si intende (paradossalmente) *regressivo*, nel senso profondo in cui il suo Brahms si dimostri *progressivo*: alle aggressive metafore di guerra si sostituisce, con sorprendente effetto di poesia, una metafora botanica. Il nuovo non compare come un'azione che dilania, una bomba che squarcia, una rivolta che mutila e ferisce; il nuovo compare come «la fioritura di un albero». Si invertono genialmente i termini del problema, chi davvero *combatta* chi: non gli innovatori contro i tradizionalisti ma, semmai, i custodi del passato contro i costruttori del futuro. Commenta in parabola di fiaba, con straordinaria ironia, immaginando la paludata società artistica che lo aveva (e avrebbe continuamente) attaccato – censurandone le violazioni del presunto ordine *naturale* del discorso musicale fin dai rivolti di nona (!) della trasfiguratissima *Nacht*, indubitabile figliazione di un lessico e un immaginario tutt'affatto romantici –, i critici e detrattori delle sue ricerche mutati in foresta di alberi, innamorati del (loro) inverno (che vorrebbero eterno), incapaci di pensare la (odiata) primavera – nonostante siano dovuti passare anche loro mille volte per questa primavera –, i quali combattono e cercano di impedire altrui fioriture, «il divenire naturale dell'albero della vita», che con disappunto chiamano, piccati: «rivoluzione».

Alla sua acuta coscienza di albero, la *rivoluzione* avvertita (o patita) dal mondo musicale degli anni Dieci – l'emancipazione irresistibile e sistematica della dissonanza (ormai configurata teoreticamente come “consonanza lontana”), la liberazione dal giogo (o gioco) della tonalità, con le sue attrazioni gravitazionali, i suoi pesi, le sue prevedibili traiettorie, le sue vincolanti gerarchie – fu dunque, per Schönberg, primavera da opporre ai circostanti inverni di scontento, fu prima

⁸ «Ciò che Schönberg descrive nel *Manuale di armonia* è la nuova arte, singolarmente instabile, degli anni prebellici: arte del conflitto percettivo, del volontario disaccordo, della dinamica e irrisolvibile tensione. La sua novità consiste nella manifestazione di un tormento, nella trascrizione di un dilemma», THOMAS HARRISON, 1910. *L'emancipazione della dissonanza*, trad. di Franco Lopiparo, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2014, p. 28 (ed. orig. 1910. *Emancipation of Dissonance*, Berkeley, University of California Press, 1996).

(spettacolare) fioritura del suo tronco – le radici nel terreno di un’antica ubertosa tradizione – che permette di ripensare a fondo, seguendo la suggestiva (e ancora botanica) metafora critica di Carl Schorske, la schönberghiana (kokoschkiana, klimtiana, hofmannsthaliana, schnitzleriana, freudiana...) *Fin-de-siècle Vienna*, in forma di *giardino*.⁹ Il giardino, emblema occidentale del «man’s ordering power»,¹⁰ serve a Schorske per cartografare, attraverso quattro generazioni intellettuali, l’emergere, l’affermarsi e l’arretrare di un «new, post-rationalist» paradigma, che, attraverso «the often painful but creative reorganization of thought and feeling that emerged in the face of the dissolution of liberal power» [*The Transformation of the Garden*], oltre la percezione di una progressiva indifferenza alla storia «conceived as a continuous nourishing tradition» – rottura «more or less deliberately» dei legami «to the historical outlook central to the nineteenth century liberal culture», autodafé di linguaggi pittorici, poetici e musicali (in reciproca fusione), ricreazione di universi individuali con le macerie di dilaniati Sé, climax dionisiacamente distruttivo del «traditional cultural order» [con il titolo emblema del dramma di Kokoschka: *The Explosion in the Garden*] – ritorna a mondi creativi nei quali ritrovate gerarchie ontologiche definiscano criteri di verità (o almeno di significato), restaurando e affermando (di nuovo) forme d’ordine (più o meno manifeste, più o meno corrive, più o meno nostalgiche) [*The buried alive Garden*].¹¹

Di questo lungo, faticoso e affascinante, processo di morte e trasfigurazione – che potrebbe anche rappresentarsi in stampa parigina (tra l’umido giardino «mortifero» di Debussy¹² e i raveliani *jardins féeriques* di geometrico incanto) – la parabola della fioritura schönberghiana offre modello perspicuo, uno specchio

⁹ ARNOLD SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, trad. di Giacomo Manzoni, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 502 (ed. orig. *Harmonielehre*, Wien, Universal-Edition, 1911).

¹⁰ «Compared to other countries of high literary productivity, Austria in the XIXth century remained singularly unaffected by social realist movement [...]. Austrian literature found other media to refract the problem of relating cultural values to a social structure in transition. The image of the garden was one such medium. Since ancient days the garden has served Western man as a mirror of paradise to measure his temporal state. As it appears at crucial points in Austrian literature, it helps us to mark stages in the developing relationship of culture and social structure, utopia and reality. Within its narrow confines, the garden captures and reflects the changing outlook of Austria’s cultivated middle class as the ancient Empire approached disintegration», CARL E. SCHORSKE, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, New York, Knopf, 1979, p. 280 (ed. it. *Vienna fin de siècle. La culla della cultura mitteleuropea*, trad. di Riccardo Mainardi, Milano, Bompiani, 2004²).

¹¹ «Tonality in music belonged to the same socio-cultural system as the science of perspective in art, with its centralized focus; the Baroque status system in society, and legal absolutism in politics. It was part of the same culture that favored the *geometric garden* – the garden as the extension of rational architecture over nature», *ivi*, p. 347 (corsivo mio).

¹² *Ivi*, pp. xxix, xvii, 364.

delle differenti e analoghe crescite vegetali dei maggiori compagni di strada (non solo nell'arte del suono, ma in quelle sorelle del segno e della parola). Il complesso passaggio dagli incanti fluidi della scrittura sospesa e chimicamente turbolenta degli anni Dieci – nella quale l'esplorazione delle possibilità di un discorso liberamente atonale, di emancipata, affrancata dissonanza, portò attraverso la linguistica distruzione di cadenzali certezze articolative, di prestabiliti ordinamenti armonici, ad un metafisico universo sonoro palpitante in dimensioni molteplici, esploso in spazi di spazi nei quali «the tonal relations, cluster, and rhythms expand and contract “like a gas”, as Schönberg said»¹³ – alle organizzate strutture architettoniche della composizione con i dodici suoni *individuate* negli anni Venti presenta alla nostra comprensione postuma ed esterna due problemi intimamente connessi ed interagenti: la cogenza della sua *continuità* e le ragioni (intrinseche o estrinseche) della sua *determinazione*.

La trasformazione (evoluzione o regressione all'ordine-giardino?) dei linguaggi sarà da intendere come un portare a coscienza quanto è inizialmente «vagito di un essere in divenire, tutto sentimento», realizzazione del «presagio velato di misterioso splendore», cioè, compiendo la metafora schönberghiana (nel senso che precisamente prefigura), come sviluppo poetico da comprendersi quale organico, naturalissimo processo di maturazione, da fiore a «frutto eccentrico, diverso dagli altri perché organizzato in modo particolare»?¹⁴ Affermare la continuità (segreta) dell'ispirazione compositiva (sotto l'apparente diversificazione delle fenomenologie sonore¹⁵) implicherebbe un forte ridimensionamento delle ragioni esterne della maturazione, ridotte da cause (scatenanti mutazioni imprevedibili) a semplici catalizzatori (di processi interni) o addirittura a semplici concomitanze (di cronologie). In particolare, la precisa correlazione tra gli sviluppi (le rivoluzioni? o meglio le rivoluzioni di rivoluzioni) nei programmi estetici e i dolorosi eventi della Grande Guerra (a dimostrare a Gramsci quanto i musicisti ebbero effettivamente a imparare dalla cruenta ferita della vecchia Europa) perderebbe in tutto o in parte la sua ovvietà¹⁶ ed

¹³ Accuratamente rilevato e descritto con voluttà d'odio da Barilli: «Questo è il giardino mortifero delle insidie: tra un tanfo di veleni in fermentazione e di decomposizione vegetale, grotte di rami e di foglie stillanti, atmosfere marcite di stagni, mondo quasi silenzioso apparso d'incanto, attraverso un grande velo di pioggia. Se si entra inconsapevolmente in quella penombra verde si respira la morte [...] il dominio del luogo [...] spetta ad un uomo senza volto e senza polso: Claude Debussy», BRUNO BARILLI, *Commemorazione di Debussy*, in *Delirama*, Roma, Ind. grafiche romane Ars Nova, 1924, p. 71 (La Terza Pagina, 7).

¹⁴ C. E. SCHORSKE, *Fin-de-siècle Vienna*, cit., p. 351.

¹⁵ A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 502.

¹⁶ «Schönberg as psychological Expressionist confronted his listener with an art whose surface was broken, charged with the full life of feeling of man adrift and vulnerable in the ungovernable universe; yet beneath it he posited out of his own powers a subliminal, inaudible world of rational order that would integrate the chaos. Here liberated dissonance became a new

autoevidenza. La messa in questione – in ragione di una rivendicata autonomia genetica dei processi artistici contro le ragioni eteronomiche del contesto – della completa determinabilità a partire dall'esperienza bellica, della trasformazione del fiore di libertà in frutto di ordine (che nulla mantiene di colori e profumi e sapori promessi) obbliga a considerare attentamente alcuni esempi di creazione musicale intorno alla frattura storica creata dalla Grande Guerra – per precisare i possibili e problematici (forse anche retroattivi) significati di una postulata influenza (della storia sui linguaggi)¹⁷ e verificare l'effettiva concomitanza delle cronologie (valutando il peso di anticipi e ritardi).

Torniamo, quindi, nuovamente in un giardino. Sospeso.

3. Ma, prima, uno specchio

Trovò in una vecchia cartella verde alcuni schizzi musicali di quand'era ragazzo, di cui aveva dimenticato l'esistenza al punto che gli si sarebbe potuto benissimo far credere che erano schizzi di un altro. Alcuni di essi lo sorpresero e nello stesso tempo lo immalinconirono piacevolmente, poiché gli sembrava che contenessero quasi delle promesse che forse non avrebbe mai mantenuto. Eppure sentiva, specialmente negli ultimi tempi, che qualcosa di nuovo maturava in lui. Pareva una linea misteriosa, ma sicura, che da quei primi promettenti schizzi nella cartella verde indicava la via verso nuove creazioni.

Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*, 1908

harmony; psychological chaos, a meta-sensuous order. Here the garden, buried alive, gave a sustaining structure to the wilderness confronted above [...] to those who could listen, he showed how it might be organized in sound to replace the garden he had done so much to destroy», C. E. SCHORSKE, *Fin-de-siècle Vienna*, cit., pp. 362, 364.

¹⁷ In una differente prospettiva critica (ma fortemente integrabile a quella che vorrei proporre) Mittner, impegnandosi a definire i confini cronologici del movimento espressionista, denuncia «la perfezione della simmetria [tra eventi politici e poetici] troppo perfetta per non renderci un po' perplessi». Egli precisa la complessità di una cronologia relazionale non linearmente univoca a rendere al minimo più sapido e plurale il gioco dell'influenza – o gramscianamente, dell'*apprendimento* dell'arte (come effetto) dalla storia (come causa): «Le grandi opere d'arte raramente nascono insieme ai grandi eventi storici [...] hanno in genere bisogno di un periodo spesso piuttosto lungo d'incubazione: talora preannunziano gli eventi storici profeticamente qualche tempo prima, talora li rappresentano e ne approfondiscono il significato qualche tempo dopo», LADISLAO MITTNER, *L'Espressionismo*, Roma - Bari, Laterza, 1965, pp. 8-9.

Ma, prima, uno specchio – la cui superficie di suoni riflette (per quanto algidamente) il mondo bellico di travolgimenti e dolori – richiama la nostra attenzione. Parlare di mimesi emozionale (e di diretta sensibilità alle condizioni storiche di produzione) in una musica del compositore che della musica come astrazione autoreferenziale ha fatto vessillo ideologico di un'esistenza potrebbe sembrare una provocazione paradossale. Eppure, indubitabilmente la conversione dello Stravinskij iper-modernista del *Sacre* nello Stravinskij ultra-conservatore del *Pulcinella* e dell'*Œdipus rex* rappresenta uno iato che si scava intorno all'esperienza bellica. Seppure vissuta da lontano – da esiliato certo, ma con tutti i privilegi di un esilio di lusso – la guerra rappresenta per Stravinskij non solo la concreta problematica di risorse esigue – epocali (con conseguenti commissioni limitate ad organici cameristici, facilmente portatili) e personali («mi trovavo per di più in una situazione economica delle più difficili») – ma una dolorosa, durissima, esperienza di disorientamento: «mi trovavo di fronte al nulla, in terra straniera e nel bel mezzo della guerra». Nelle *Chroniques*, Stravinskij racconta, nella laconica asciuttezza dei suoi astratti furori (biografici come poetici), il suo modo di sottrarsi all'insopportabile «profonda emozione» delle notizie dal fronte «che facevano vibrare i [miei] sentimenti patriottici, la [mia] tristezza di essere lontano dal mio paese»: si trattava di immergersi nelle poesie della tradizione popolare russa. Quanto Stravinskij andava cercando per lenire il suo dolore non era costituito dal deposito di storie meravigliose, immagini impensate o imprevedibili figure letterarie, ma nell'amniotico incanto, nel mantra sonoro, della mera successione sillabica. La conclusione del passo – esaltazione del significato fonico dei significanti che conduce ad una reciproca identità («la cadenza che provoca e produce sulla nostra sensibilità un effetto assai vicino a quello della musica») – non può non costituire una dichiarazione di intenti; non solo nella esplicita direzione di una dichiarazione di programma irriducibilmente formalista («poiché io considero la musica a cagione della sua essenza, impotente a “esprimere” alcunché»¹⁸) ma anche nella più segreta confessione che la collocazione narrativa di questa dichiarazione suggerisce: essere cioè la tesi formalista (che presiederà alla creazione delle opere postbelliche e misurerà lo iato rispetto ai turgori espressivi degli anni precedenti) il baluardo – unico possibile, come i cullanti fonemi delle filastrocche russe – da opporre alle

¹⁸ «Prima della Grande Guerra risuona, per l'arte, un richiamo a parlare di unità attraverso la differenza o a non parlare affatto. Perché un tale richiamo? Perché questa dissonanza nella musica? Un simile scuotersi e scontrarsi delle forme nella pittura? Perché tali oscure e irrisolte tragedie nel teatro, nei romanzi e nella poesia? Hanno forse dei corrispettivi nella sfera sociale e istituzionale? [...] La domanda “perché?” non può essere messa a tacere nel descrivere il terreno storico delle questioni in gioco [...] l'arte, mentre risponde sempre a condizioni

telluriche scosse emozionali della storia sul compositore.¹⁹ La sua ricerca d'ordine rifletterebbe dunque (al contrario, come in ogni specchio) la disordinata, tragicamente esperita, realtà circostante, così come l'insensibilità della musica rappresenterebbe insieme prodotto, manifestazione e crittografia cifrata di una sofferta ipersensibilità di autore.

Il conflitto mondiale – con il suo carico di inutili, incomprensibili, inaccettabili sofferenze – avrebbe forzato Stravinskij a distogliere lo sguardo dal presente, a ricercare quella distanza nel tempo, che rende la vita (delle persone, delle opere) pura forma,²⁰ a imbalsamare la storia, rendendola incapace di offendere: un materiale fonemico con il quale proteggersi dai rovinosi disastri della guerra; avrebbe, cioè, insegnato a Stravinskij la necessità di quel *contegno* che, da lucida posizione esistenziale si muta in mossa essenziale di poetica, cifra compositiva (ed etica) dell'*Œdipus*, nel segno grave di una rigorosa abiura dai disgreganti condizionamenti (dalle digressive licenze) dell'espressione soggettiva.²¹

Il modello di correlazione sembra efficace e funzionale. Eppure non tutto torna, come sembra.

storiche, mira anche a svelare un qualcosa che queste condizioni non esprimono; nel processo complica la conoscenza da cui eravamo partiti, ridefinendo la nostra comprensione delle “cause” grazie alla natura della sua risposta. Quando noi identifichiamo le circostanze e le esperienze che servono ad alimentare l'atto creativo, abbiamo compiuto solo la prima curva del cerchio, un cerchio incompleto finché non ritorniamo a quelle stesse esperienze muniti della nuova consapevolezza che ci è fornita dall'atto in questione; ciò cambia la nostra visione iniziale, rimettendo in moto l'intero cerchio. Nessuna comprensione delle circostanze “determinanti” un'opera d'arte è di grande utilità, a meno che non sia direttamente determinata dall'opera stessa, e questo ci dà altrettante interpretazioni quante sono le letture», T. HARRISON, 1910. *L'emancipazione della dissonanza*, cit., pp. 29-30.

¹⁹ IGOR STRAVINSKIJ, *Cronache della mia vita*, trad. di Alberto Mantelli, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 52 (ed. orig. *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935).

²⁰ Raffaele Pozzi, segnalando acutamente la contiguità narrativa tra le profonde emozioni della guerra e la tesi formalista della non espressività della musica nei termini di una rivelativa associazione psicanalitica, conclude: «Stravinskij si rivolge alla storia per rimuovere ideologicamente il senso di perdita e il tragico disorientamento sociale e musicale contemporaneo. Questo sentimento fu determinato da due grandi svolte epocali: la prima guerra mondiale e la crisi della tonalità». Da questa prospettiva nella quale l'evento storico funziona come uno dei principali elementi d'innescio dei processi poetici, argomenta la tesi bouleziana-roseniana sull'effettiva convergenza neoclassica tra i campioni adorniani della dialettica estetica novecentesca: «Schönberg mostra un pensiero compositivo essenzialmente ipotattico, organicista; Stravinskij tendenzialmente parattattico, “cubista” [...] due diverse risposte musicali alle medesime inquietudini di un'età di ricostruzione», RAFFAELE POZZI, *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della Musica I. Il Novecento*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2001, p. 445.

Ricordando, molti anni dopo, la prima ricezione del *Pulcinella*, Stravinskij lamenta gli attacchi dei critici che lo additano a *pasticheur*, lo rimbrottano per il semplicismo della sua musica, soprattutto lo biasimano per il tradimento degli ideali modernisti. I critici, dunque, avvertirono (e lamentarono) quella profonda inversione di rotta che la guerra sembrava avere prodotto in lui – se la storia aveva permesso di ascoltare, sui campi di battaglia, la medesima violenza dell’universo sonoro deflagrato del *Sacre*, al compositore non rimaneva che sottrarsi al peso insostenibile della sua visione, evocata prima, censurata dopo la sua incarnazione. I critici, però, non capirono («nessun critico») quello che per Stravinskij risultò evidente considerando il suo lavoro, tardivamente, «col senno di poi». Attraverso *Pulcinella*, Stravinskij esperisce «l’epifania grazie a cui tutta la [sua] opera posteriore è diventata possibile»: la scoperta del *passato*²² (la possibilità di riuscire a «ripeterlo col mio accentto»), la forza mitopoietica di uno «sguardo all’indietro»,

²¹ Questa operazione, così sensibilmente determinata dall’impatto della storia, si astrae in legge (estetica, psicologica?) generale: «È insito nella natura delle cose – così si determina l’ininterrotto procedere dell’evoluzione nell’arte e nelle altre attività umane – che le epoche immediatamente prossime si allontanino temporaneamente da noi, mentre altre epoche, molto più remote, ci ritornino familiari», I. STRAVINSKIJ, *Cronache della mia vita*, cit., pp. 86-87. Tradotto in linguaggio adorniano, tutto il passo si erge a capo d’imputazione, come realizzato tentativo di «dare forma al momento inautentico dell’oggettività facendolo apparire in una smorfia». Rileggendo l’arringa accusatoria, sembra di poter interpretare nella sgradevole veemenza dell’invettiva, del giudizio inappellabile, l’assunzione del modello indicato a correlare specularmente storia (il suo contenuto: portatore di dolore) e musica (ridotta a forma: esorcismo di ogni rivendicazione individuale di *pathos*): «Usando un materiale retrospettivo, spesso intenzionalmente convenzionale e carico di un tradizionalismo che gli conferisce un aspetto paralinguistico, egli aveva concepito il sogno di una musica straniata, in grado di sfuggire alla somiglianza con il linguaggio [...]. Un tempo la dissonanza era espressione di una sofferenza soggettiva, ora la sua sgradevolezza si capovolge in marchio di una coercizione sociale [...]. Il montaggio dei suoi corpi musicali ha luogo a partire da emblemi della *contrainte sociale*, da una necessità esterna, incommensurabile al soggetto e su di lui semplicemente esercitata», THEODOR W. ADORNO, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, a cura di Gianmario Borio, trad. del saggio di Michela Garda, Torino, Einaudi, 2004, pp. 149-150 e 159-160 (ed. orig. *Strawinsky. Ein dialektisches Bild*, «Forum», IX, 6-8, giugno-luglio-agosto 1962).

²² «Man mano che penetravo nella materia, il problema del “contegno” in un’opera musicale si poneva per me in tutta la sua gravità. Adopero qui il termine “contegno” non nel significato letterale della parola, ma in un senso più vasto, con una maggior portata. [...] Io mi imponevo questa volontaria restrizione, scegliendo una forma di linguaggio sanzionata dal tempo, per così dire omologata. La necessità di una restrizione, di un “contegno” volontariamente accettato deriva dal profondo della nostra stessa natura e si riferisce non solo alle cose dell’arte, ma a tutte le manifestazioni coscienti dell’attività umana. È l’esigenza di un ordine senza il quale non si fa niente e con la scomparsa del quale ogni cosa si disgrega.

la tensione di un eros creativo, da intendersi come innesto fecondante di linguaggi, «primo di molti amori». Ma Stravinskij conclude, sorprendentemente (e senza oneri di spiegazione), che quello di cui nessuno si accorse, fu quanto *Pulcinella* fosse anche, per il suo autore, «uno sguardo allo specchio».²³ Specchio non rivolto al mondo esterno (alla desolata *waste land* di storiche *ruins*) ma rivelatore di un intimo percorso percepito nella soggiacente, animante coerenza di poetica, nel *Pulcinella* appaiono riflessi il *Sacre*, *Petruška*, *Les Noces* – unità profonda, continuità di fiore e frutto. Il passaggio tra il fuori (della storia) e il dentro (della coscienza artistica) si complica in uno spazio di relazioni non lineari e percorsi molteplici.

4. Corrispondenze

Gli sembrava che dentro di lui si preparasse qualcosa che non doveva disturbare con pensieri e preoccupazioni; e nell'intimo, dove oggi non gli era ancora concesso di guardare, vibravano già le melodie dei giorni venturi.

Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*, 1908

Le corrispondenze degli anni di guerra denunciano le sofferenze esistenziali che gli artisti, come tutti gli altri uomini, subivano nel crepuscolo del tempo ferito (e lamentano le paure, le difficoltà quotidiane, le speranze, le meschinità subite e inferte: insomma, il peso dei giorni).²⁴ Ferruccio Busoni, in tournée americana ma rassegnato all'idea che «per un certo tempo, *non* arriverà a lavorare», scrive alla moglie, nell'imminenza della disgraziatissima entrata italiana nel conflitto, della durezza dell'epoca: «Io credevo che tutti i tempi fossero eguali – ma questo è peggiore».²⁵ O Karol Szymanowski confessa agli amici lontani di Varsavia che,

Ora, qualsiasi ordine richiede una restrizione [...]. Ecco dunque ciò che mi indusse a valermi di formule anodine e anonime, appartenenti a un'epoca lontana», I. STRAVINSKIJ, *Cronache della mia vita*, cit., p. 123.

²³ «A style, when it is no longer the natural mode of expression, gains a new life – a shadowy life-in-death – as a prolongation of the past», CHARLES ROSEN, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London, Faber and Faber, 1971, p. 460 (ed. it. *Lo stile classico*, trad. di Riccardo Bianchini e Gaia Varon, Milano, Adelphi, 2013).

²⁴ IGOR STRAVINSKIJ - ROBERT CRAFT, *Ricordi e commenti*, trad. di Franco Salvatorelli, Milano, Adelphi, 2008, p. 196 (ed. orig. *Memories & Commentaries*, London, Faber and Faber, 2002²).

²⁵ «Accadde a me come a centinaia di migliaia di persone che, strappate dal giro della loro vita, 'arruolate', furono per lunghi anni estraniare e tenute lontane dalla loro professione e dai

privato del «vero piacere» e della «voglia di vivere», ha «abbandonato del tutto la musica [...] nella mostruosa situazione attuale e nel fetore morale che ci arriva da tutte le direzioni».²⁶ O Debussy al suo editore: «Je subis l'angoissant inquiétude de cette guerre».²⁷

Le lettere possono anche mostrare l'impietoso, impudico spettacolo di artisti impolitici che vengono (per costrizioni interne o esterne) a politicizzarsi – e mai come nelle dichiarazioni improvvise di esaltati nazionalismi le (superficiali, contingenti e spesso improvvisate) posizioni d'artista si trovano distanti dalle conquiste (profonde, meditate e sofferte) della loro arte.²⁸ Scrivendo a Nicolas Coronio, nel settembre del 1914,²⁹ denunciando la «barbarie allemande» – il 5 agosto dell'anno successivo avrebbe espresso al suo editore la convinzione dell'irriducibile forza del pensiero francese che «30 millions de Boches [!]» non sarebbero riusciti a distruggere nonostante i tentativi «de l'abrutir avant de l'anéantir» –, Debussy si trova ancora una volta a dover risolvere il doloroso dilemma che (dall'umiliazione militare di Sedan³⁰) tormentava i musicisti

propri affari; e non furono lo stato o l'esercito, bensì il tempo stesso ad arruolarmi in servizio spirituale armato per più di due anni; a siffatto servizio per la mia forma mentis ero in fondo tanto poco nato e tagliato quanto altri miei compagni di destino si sentivano tagliati al vero servizio al fronte o territoriale; da quel servizio oggi ritorno al mio derelitto tavolo di lavoro, non proprio nelle migliori condizioni, o, devo pur dire, come un mutilato di guerra», THOMAS MANN, *Considerazioni di un impolitico*, trad. di Marianello Marianelli, Bari, De Donato, 1967, p. 3 (ed. orig. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin, Fischer, 1918).

²⁶ Lettera del 27 marzo 1915 alla moglie, da Chicago a New York, in FERRUCCIO BUSONI, *Lettere alla moglie*, a cura Friedrich Schnapp, trad. e pref. di Luigi Dallapiccola, Milano, Ricordi, 1955, p. 242.

²⁷ Lettera del 17 gennaio 1919 inviata a Stefan Spiess e August Iwański, in TADEUSZ ZIELIŃSKI, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków, PWM, 1997, p. 125.

²⁸ Lettera del 5 agosto 1915 a Jacques Durand, in CLAUDE DEBUSSY, *Correspondance (1872-1918)*, a cura di François Lesure e Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 1915.

²⁹ Oppure, in maniera assai più problematica (per noi postumi che del conflitto – di ogni conflitto – conosciamo la generale, imperdonabile ignominia), innescano le potenzialità politiche implicite (e implicate) in ogni poetica. Così Mann descrive (con spirito elogiativo, nella sua bellica contrapposizione tra germanica *Kultur* e franca *Civilisation*) come il compositore Hans Pfitzner «che fino al pieno dell'estate del 1914 non aveva fatto il minimo caso alla politica ed era stato un artista romantico, cioè di idee patriottiche ma impolitico, subì con la guerra l'inevitabile politicizzazione del suo sentimento nazionale [...]. L'artista di idee nazionali si era politicizzato in un nazionalista antidemocratico [...]. Apparve chiaro che a una determinata concezione spirituale resta implicato allo stato latente, o corrisponde da lontano, un determinato contegno politico che, quando il mondo viene a trovarsi in particolari situazioni come quella attuale, nessuno può evitare di assumere», TH. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 372.

³⁰ C. DEBUSSY, *Correspondance*, cit., pp. 1849-1850.

francesi, tra gli inebrianti fumi nazionalisti e la coscienza del debito che la loro musica aveva contratto con la tradizione austrotedesca: si può (si deve?) pagare il prezzo, carissimo, di «ne pas aimer l'art de Richard Strauss et de Schönberg»? Quanto il travagliante problema di ideologica *limpieza* da tragedia volga repentinamente (e speriamo, coscientemente) in farsa dimostra la soddisfazione nel poter giustificare l'ammirazione per Beethoven, dopo averlo scoperto «très heureusement qu'il était flamand!». ³¹

Con attraversamento spesso quasi inavvertibile di confini (atteggiamenti, esistenze, convenienze, estetiche), dietro agli imbarazzanti proclami, le inquiete (a tratti inquietanti) angosce del momento presente lasciano tracce (durature, effettive, profonde) sullo sviluppo delle poetiche – dimostrandone la natura di reali *punti di discontinuità* in grado di trasformare (condizionare o determinare) la visione artistica e, conseguentemente, la produzione delle opere degli autori. Così, Debussy, interrogandosi sulle forme che elaborerà «la génération qui a fait la guerre» (non la sua che – lo scrive con sofferta ironia? – «ne pourra guère modifier son goût, pas plus que ses formes»), immaginando la *revanche* che l'arte francese avrebbe preso su ogni possibile disfatta politico-militare, arriva a scoprire nell'occasione, la necessità: programmare, cioè, un autentico ripensamento – meglio, una reale rifondazione o forse una effettiva costruzione – della propria *tradizione nazionale*, francese, generata dall'antica «clarté française» da Couperin (che sarà di Ravel) al suo Rameau. ³² L'inquieto maestro della modernità più ardita – alchimista del timbro come rivoluzionario paradigma (de)compositivo, sottile decostruttore del tempo (musicale) e di ogni ideale di sviluppo tematico viennese – concludeva la presentazione all'editore della sua ultima produzione, elogiandone «les proportions et la forme», in direzione di una imprevedibilmente ritrovata *classicità*, ³³ «dans le beau sens du terme». ³⁴

Un processo idealmente assimilabile a quello che la morte interrompe in Debussy – con un medesimo epicentro esterno (almeno apparente) nei fatti di

³¹ L'evento storico-politico *terminus a quo* si potevano iniziare a concepire le origini francesi del Novecento musicale, secondo la tesi argomentata (e commentata, narrata e *musicata*) da MARIO BORTOLOTTI, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Milano, Adelphi, 1992.

³² L'affrancamento *politico* da Wagner – dalla sua concezione così intimamente *allemande* di *ramasser* «dans une formule des siècles de musique» – credo invece possa denunciare ragioni più profondamente e intimamente *estetiche*, il senso di una insofferenza creativa, di una sofferta angoscia di influenza nella troppo lunga, univoca marcia «dans son chemin».

³³ Lettera del 6 gennaio 1915 a Louis Pasteur Vallery-Radot, in C. DEBUSSY, *Correspondance*, cit., pp. 1864-1865.

³⁴ Cfr. M. BORTOLOTTI, *Dopo una battaglia*, cit., p. 37: «Quando Valéry scrive: “Un romantico che ha imparato il suo mestiere diviene un classico”, si è forzati a specificare “francese”».

guerra – riguarda il raffreddamento della temperie progressista del giovane Busoni, che nel *Saggio di una nuova estetica musicale* (1906), si ribellava con ardore ai condizionamenti costrittivi (le «catene») degli idiomatismi cui vincolava l'uso degli strumenti convenzionali (la «loro estensione», il «loro timbro», le «loro possibilità di esecuzione»). Alla ricerca di una nietzschiana *Über-Musik* che non sapesse «più nulla del bene e del male», Busoni sognava di condurre un'arte sonora ancora bambina³⁵ a scoprire l'incondizionata libertà dell'età adulta, l'astrazione del suono liberata da dogmi «architettonici, acustici ed estetici», da convenzioni che limitassero «pura invenzione e sentimento dell'armonia, nella forma e nei timbri» (o liricamente: indotta a «seguire la curva dell'arcobaleno e interrompere a gara con le nubi i raggi del sole»³⁶). Il tempo tuttavia muta radicalmente i toni – la sostanza della rotta, forse. Il progresso, certamente, non si deve ostacolare nel suo moto ma neppure «volarlo *forzare sventatamente*»: dannoso risulterebbe rinnegare e abolire «ciò che già esiste»; il nuovo si fonda, secondo un accorto (schönberghiano) principio di conservazione, «sul già esistente».³⁷ Il concetto apparentemente ossimorico (e certamente assai controverso) che Busoni proverà ad elaborare nel dopoguerra si sintetizza nella sibillina formula di *Junge Klassizität*, nella quale la temperie ribelle e anarchicamente palingenetica della gioventù si integra, forse – nell'invito costante a non rifiutare alcun mezzo «nuovo o nuovissimo», *se* «in grado di esprimere qualcosa che non può venire espresso altrimenti» –, o certamente si piega ad un'esigenza (ancora una volta) di ordine e «compiutezza» (nella doppia accezione di «perfezione» e «compimento»³⁸). Nella raggiunta coscienza di una condizione costitutivamente «crepuscolare» del fare artistico – nel quale aggrapparsi all'ultima tradizione o cercare di liberarsene rappresentano due atteggiamenti costantemente mescolati in ogni epoca creativa (le distinzioni a chiara luce, diurna, appartengono solo alle finzioni prospettiche della critica) – Busoni vorrebbe prendere le distanze dal *convenzionale* classicismo (quello, per intenderci, di un Ingres, «scoraggiante modello di forme morte») ma non dalla

³⁵ Lettera del 5 agosto 1915 a Jacques Durand, in C. DEBUSSY, *Correspondance*, cit., pp. 1915-1916.

³⁶ All'immaginario prebellico busoniano di una musica arte del/nel futuro, risponde la sensibilità estetica (esemplarmente postbellica) di Bruno Barilli: «Benché le altre arti esistano nel presente e nel futuro, direi che la musica è piuttosto impegnata nel passato. La sua potenza evocativa va ben lontano da noi, torna indietro, ci rapisce, e noi ne siamo trasportati volta per volta al di là di ogni espressione», BRUNO BARILLI, *Il Paese del melodramma*, Milano, Adelphi, 2000², p. 124 (ed. orig. 1930).

³⁷ FERRUCCIO BUSONI, *Saggio di una nuova estetica musicale*, in *Scritti e pensieri sulla musica*, a cura di Luigi Dallapiccola, Milano, Ricordi, 1954, pp. 143, 126-127, 151.

³⁸ ID., *Relazione sui terzi di tono*, 1922, in *Scritti e pensieri sulla musica*, cit., pp. 96-97.

vivente capacità di «dominio, vaglio e sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti», dall'aspirazione trans-storica alla capacità di «racchiuderle»³⁹ in forme solide e belle». Come per Stravinskij, non viene messa in gioco – almeno non primariamente – una dialettica tra vecchio e nuovo,⁴⁰ quanto piuttosto un necessario processo di astrazione, distillazione della musica da tutti gli elementi impuri, tanto metafisici quanto sentimentali, per perseguire e raggiungere (finalmente) il «rinneamento della sensualità e la rinuncia al soggettivismo».⁴¹ Se quindi, da un lato, Busoni (come Stravinskij e Schönberg) non avverte – o non dichiara – la discontinuità tra momenti di poetica e creazione che appaiono fenomenologicamente assai distanti (se non addirittura contraddittori), indicando nel ritorno al passato una forma di (paradossale?) compimento dei precedenti tentativi di rinnovamento,⁴² sembra altrettanto evidente – almeno cronologicamente – il ruolo delle sofferenze patite e osservate negli anni del conflitto nella definizione dell'aspirazione ad una musica anti-patetica, anti-espressiva, anti-belligerante, ripiegata su se stessa e la sua storia del primo dopoguerra. (Nella lettera del 1915 alla moglie,⁴³ Busoni aveva annotato, dal suo personale *fronte* americano, un'analogia inquietante tra soldati e lavoratori, tra campi di battaglia e distretti industriali: sacrifici in nome di interessi personali di «centinaia di migliaia di esistenze umane». Denunciava, soprattutto,

³⁹ Id., Lettera del 18 giugno 1921 da Berlino al figlio Raffaello, in *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, a cura di Sergio Sablich, Milano, Ricordi - Unicopli, 1988, pp. 467-468. Significativamente, le principali dichiarazioni della nuova poetica elaborata da Busoni appaiono in forma epistolare, come testimonianza di una privata e tormentante meditazione (solo in un secondo momento pubblicate su rivista).

⁴⁰ In questa evocazione semantica di connotazioni coercitive e *reclusive* (delle forme compiute sull'esperienza *in fieri*) si può misurare la distanza dai programmi libertari della giovinezza?

⁴¹ Non si trattava quindi di una risposta effettiva al duro attacco polemico di Hans Pfitzner (registrato, postillato e significativamente interpretato, come vedremo, dal Mann delle *Betrachtungen*) che aveva ironizzato ferocemente sul Busoni futurologo, alla ricerca d'improbabili suddivisioni del tono in tre, in sei, in mille intervalli, impavido vestale teso a sacrificare sul pericolante altare del *nuovo* ogni solida conquista artistica di un passato nel quale, spenglerianamente, per Pfitzner, il destino dell'Occidente in musica si era già definitivamente compiuto (cfr. HANS PFITZNER, *Futuristengefahr. Polemik zu "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst"* (1916) von Ferruccio Busoni, 1917, in *Gesammelte Schriften*, 3 voll.: I, Augsburg, Filser, 1926, pp. 185-223). In realtà, pur nella sottolineata differenza di tono e prospettiva, anche nel *Saggio* la relazione di Busoni con la *tradizione* nulla aveva di liquidatorio (se non dei suoi aspetti estrinseci, istituzionali, pregiudizialmente conservatori): anche la *Nuova estetica* era concepita come una schönbergiana *fioritura*.

⁴² FERRUCCIO BUSONI, *Junge Klassizität*, lettera del gennaio 1920 a Paul Bekker, Zürich, in *Scritti e pensieri sulla musica*, cit., pp. 68-70.

⁴³ «Quest'arte sarà allo stesso tempo vecchia e nuova», *ibidem*.

«micidiale» e portatrice di infelicità, «la follia meccanica». La «tecnica senza ostacoli»,⁴⁴ intesa quale strumento di liberazione estetica della musica verso «l'illimitata gradazione dei suoni», si sarebbe dunque rivelata (ontologicamente) la stessa tecnica che aveva portato alla schiavitù dei campi di battaglia, dello sfruttamento capitalistico del lavoro umano? Questo la guerra avrebbe insegnato a Busoni (e agli altri musicisti della sua generazione: per rispondere agli interrogativi di Gramsci)? Come scrisse al figlio Raffaello, cercando di spiegare le ragioni della sua estetica ulteriore: «Das gibt zu denken». Ciò dà da pensare.)

Nel marzo del 1927 Karol Szymanowski venne nominato direttore del Conservatorio di Varsavia. Il compositore, che, per afferrare la cifra del proprio libero linguaggio, aveva dovuto, come Debussy, ribellarsi al demone seduttivo dell'influenza wagneriana (cioè tedesca)⁴⁵ – come Busoni, affrancarsi dalle scritture strumentali della tradizione con i loro cogenti condizionamenti sull'immaginazione del suono – rappresentava l'emblema del più pericoloso (e terrorifico) modernismo musicale del paese. Nel suo discorso programmatico inaugurale,⁴⁶ Szymanowski, senza rinnegare gli esiti più estremi della sua storia personale – dalle asperità ritmico-armoniche di *Tantris, il buffone* (1916) alle dissonanti architetture politonali del *Quartetto per archi* n. 1 op. 37 (1917) – afferma vigorosamente la necessità che i giovani conoscano e comprendano le «innegabili conquiste della musica contemporanea». Sostiene però (con medesima fermezza) la sua lontananza da ogni posizione «sovversiva» (nonostante le inique accuse rivolte alla sua opera), tentando (*à la* Busoni) una conciliazione tra «la creazione di nuove forme d'arte corrispondenti alle nuove forme di vita» e «la profonda conoscenza e il giudizio oggettivo del glorioso passato» indispensabile all'immaginazione (e fondazione) di ogni futuro. La sperimentazione innovante avviene cioè (come nelle intenzioni estetiche dell'ultimo Debussy) come ricostruzione vivente della – ritrovata (o reinventata), personale e nazionale (personale *in quanto* nazionale⁴⁷) – «tradizione artistica».⁴⁸ La rivoluzione di

⁴⁴ Cfr. *supra*, nota 26.

⁴⁵ F. BUSONI, *Saggio per una nuova estetica*, cit., p. 144.

⁴⁶ Nelle acerbe e commoventi lettere a Heinrich Neuhaus del settembre 1905 (cfr. T. ZIELIŃSKI, *Szymanowski*, cit., p. 26), il giovane prodigioso indica, contro i successi e i riconoscimenti pubblici, i tormenti notturni e spettrali della sua inautentica produzione, la necessità di prenderne commiato, intonandole un tombale, definitivo «*Grablied*» [canto funebre: la scelta linguistica dei forestierismi è di per sé rivelativa di una ineludibile angoscia dell'influenza?], la speranza di una artistica *Überwindung* [vittoria, superamento] nella conquista della propria, «definitiva e naturale», identità artistica.

⁴⁷ Cit. in T. ZIELIŃSKI, *Szymanowski*, cit., pp. 204-206.

⁴⁸ Come in Debussy, il classicismo musicale francese imparava nuovamente il latino di Rameau e Couperin, in Szymanowski, il classicismo musicale polacco parlava la lingua di Chopin: «ogni nota che scrivo, rendo un umile e appassionato omaggio a Colui che ogni nuovo

antichi codici e palinsesti si muta, se non nella loro antitetica *restaurazione*, perlomeno nella loro sintetica (e sincretica) *riforma*. I percorsi poetici individuali – dalle più lontane latitudini esistenziali, geografiche e linguistiche – convergendo nell’ analogia di un paradigma unitario, definiscono gli anni di guerra⁴⁹ – secondo critica vulgata successiva – come punto di svolta, momento che segna (o, addirittura, motiva) il percepibile, irreversibile cambio di rotta. Resta però ambigualmente sospeso il problema delle *continuità*:⁵⁰ tra il presente postbellico (dei classicismi ritrovati) e il passato remoto (che fonderebbe ogni possibilità di tradizione), tra il passato remoto e il passato prossimo prebellico (le cui – apparenti? – lacerazioni del tessuto storico ne rappresenterebbero paradossalmente l’*inevitabile* evoluzione), infine tra presente e passato prossimo (così antinomici nei risultati sonori e così integrati, da fiore a frutto, nell’immaginario della loro produzione). La partita si complica: *das gibt zu denken*.

5. Al giardino ancora dobbiamo tornare

Erano almeno sei mesi che non lavorava seriamente: non aveva trascritto nemmeno il malinconico *adagio* udito a Palermo nel mugghio delle onde mentre in un burrascoso mattino passeggiava lungo la spiaggia. Stava suonando il tema a suo padre, improvvisandovi sopra con tale eccesso di ricchezza armonica da soffocare quasi la semplice melodia; e proprio mentre era immerso in una variazione selvaggiamente modulata, il padre dall’altro capo del pianoforte aveva domandato con un sorriso: «Dove, dove corri?»

Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*, 1908

Al giardino ancora dobbiamo tornare. Né il giardino perduto né quello ritrovato: un giardino *hängend*, pensile – appeso, sospeso, in incanto. Di suono.

giorno della mia vita stimo di più e capisco in modo più profondo, a Fryderyk Chopin, cercando con tutte le mie forze, con il mio lavoro, di avvicinarmi a quella tradizione musicale unica, secondo me, in Polonia», KAROL SZYMANOWSKI, *Opuszcze skalny mój szaniec* [*Lascero la mia trincea di roccia*], in «Rzeczpospolita», 8 gennaio 1923, cit. in T. ZIELIŃSKI, *Szymanowski*, cit., p. 178.

⁴⁹ ID., intervista del 24 febbraio 1927 al «Kurier Czerwony», cit. in T. ZIELIŃSKI, *Szymanowski*, cit., p. 206.

⁵⁰ Proprio la forza poetica di questa analogia inviterebbe a sottovalutare le sfasature (imprecisioni) cronologiche e a trascurare come questione di dettaglio il fatto che, per un musicista dell’Europa orientale, il medesimo ruolo di pressione della storia su esistenza e poetica venne ricoperto, negli stessi anni, assai meno dal conflitto mondiale che dalla Rivoluzione russa (con tutte le sue conseguenze).

Arnold Schönberg realizzò nel 1908, con il suo *opus* 15, i *Lieder* sugli ispirati testi di Stefan George, l'immagine sonora più abbacinante di una via nuova alla composizione, esercitata nel senso di un supremo, apparentemente irreversibile atto di libertà irriducibile, dilaniante, incoercibile – vero e proprio emblema di quella lussureggiante e selvaggia fioritura creativa che l'Europa intorno agli anni Dieci produsse, preparando gli inaspettati frutti del dopoguerra: *Das Buch der hängenden Gärten*.

Come molti dei suoi compagni di strada, che avevano revocato le condizioni strutturanti della tonalità (con i suoi portati di regolarità metrico-accentuative prevedibili, di sviluppi narrativi fondati sulla chiara dialettica di dissonanza e consonanza, di logiche concatenazioni armoniche), Schönberg si inoltra in uno sconosciuto universo musicale aperto, caotico, di relazioni molteplici e mobili, di gerarchie fluide e significati (ancora) misteriosi: la responsabilità individuale nella determinazione di ogni suono (non più vincolato alle concatenazioni di un codice predeterminato), mentre apre a inaudite dimensioni espressive, sondando abissali profondità del sentire (in doppia accezione), genera la percezione di un senso acutamente tragico della scelta.⁵¹ La forma – la ricerca di una forma – diviene *il* problema che la musica stessa mette in atto nel suo sviluppo temporale. Per questo, il confronto con un testo letterario, molto più che offrire soluzioni costruttive vicarianti – demandando all'articolazione poetica, principi e responsabilità della costruzione musicale⁵² –, rigetta programmaticamente qualsiasi effetto di *parallelismo* – enfatizzando quindi (e non riducendo) l'effetto di un'interrogazione della forma immanente alla forma stessa (e in essa rappresentata). In un saggio che Schönberg offre al *Blauer Reiter* del suo (allora) amico Kandinsky – la cui sperimentazione di uno spazio pitturale astratto dalle pacificanti convenzioni della figuratività si impegnava a definire un sostanziale paradigma creativo –, riflette sul *Rapporto con il testo* (1912) proprio in relazione ai suoi *Lieder* su testi di George. Con serrata argomentazione fondata su una stupefacente analogia pittorica – l'insignificanza, per l'«effetto

⁵¹ Perché del tutto irrisolta – e irrisolvibile – la relazione tra la dimensione interna della poetica (come prodotto intenzionale nella coscienza degli autori) e quella esterna (come effetto risultante, rappresentato nelle loro opere).

⁵² «Free from the obligation of tonality, [the seismographic consciousness of Schönberg] could catch and record both the subtlest tremors and the most wide-arc'd terrors dwelling in the depths of the psyche, not merely those that rippled, in the manner of program music, on the surface of the senses [...]. The emancipation of dissonance has done more than destroy harmonic order and cadential certainty [...]. The awesome demand on the constructive power of the composer in this world of infinite space and atomized matter, of macrocosm and microcosm, is nothing short of godlike. *Wer die Wahl hat, hat die Qual*, runs a German proverb», C. E. SCHORSKE, *Fin-de-siècle Vienna*, cit., pp. 350-351.

artistico» di un ritratto, di ogni «somiglianza fisica con il modello» – Schönberg rigetta l'ovvietà di ogni principio di *rispecchiamento*: la corrispondenza tra musica e testo, traslata a un piano superiore dalle apparenti convergenze di superficie, non deve rivelarsi nell'identità immediata (fenomenologica) di «Deklamation, Tempo und Tonstärke» ma in una concordanza (eidetica?) interna, interiore. Cruciale in questa concezione (rispetto al nostro discorso) l'idea di testo poetico *per* musica come ulteriore (rispetto alla musica stessa) spazio di decostruzione, apertura, interrogazione del decorso formale, oggetto di ricerca soggettiva (non mai coercibile in formula) attraverso operazioni di rifrazione e risonanza interiore:⁵³ in definitiva (e ancora) di *dissonanza*⁵⁴ – assolutizzata a strategia euristica micro e macroscopica. Basta a Schönberg un contatto empatico con il «suono iniziale», le prime parole di George per procedere, rabadomaticamente, sotterraneamente «in più intimo accordo con il poeta», *intuendo* dall'auscultazione del minimo frammento testuale (fuori da ogni regola, da ogni duplicazione meccanica e oggettivabile) la *necessità* del processo globale,⁵⁵ la genesi di una struttura sonora miracolosamente sospesa alla rappresentazione delle sue possibilità – l'arbitrarietà assoluta della genesi si riflette in una forma (fragile, multivettoriale) dell'erranza nel tempo, del tempo come erranza.

In questa miracolosa immaginazione di una *forma* veramente *fluens* (e nella rivoluzionaria esperienza percettiva che implica), Schönberg attua un lavoro «di *composizione dei possibili*» che configura una capacità di «ascolto/espressione dei *con-possibili*», nella quale «l'*imaginatio* dell'ascoltatore» si trova in una

⁵³ Secondo Luigi Rognoni, nei confronti di una «forma pura» che «tende sempre più all'essenza, alla massima concentrazione espressiva spinta sino all'immagine aforistica», «l'unica garanzia di sviluppo costruttivo» *sarebbe* «ancora dato dalla poesia, dal testo su cui il musicista può articolare con una certa sicurezza il proprio linguaggio», LUIGI ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Torino, Einaudi, 1966², p. 50.

⁵⁴ «La parola del poeta è risentita dal musicista nella sua precisa risonanza, nella sua necessità spirituale; e come nella lirica solitaria e sconsolata di George la parola sorge improvvisa, diviene suono interiore, così nel musicista l'immagine musicale sorge dalla risonanza che la parola del poeta ha fatto in lui vibrare», *ivi*, p. 51.

⁵⁵ «Alla luce di questi sviluppi [la maturazione dei frutti postbellici] ad apparire emancipante nelle arti del 1910 non è il più ampio scenario culturale della dissonanza che hanno contribuito a produrre, anche se questo indubbiamente ha di per sé un effetto liberatorio; ad apparire emancipante è il conflitto tra dissonanza e consonanza attraverso cui lo scenario si espande. La dissonanza non è ciò che viene emancipato nell'«emancipazione della dissonanza»; la dissonanza stessa – la ricerca di risoluzioni non trovate – sostiene la carica emancipatrice. In altre parole, l'espressione dovrebbe essere letta come un genitivo soggettivo piuttosto che come un genitivo oggettivo», T. HARRISON, 1910. *L'emancipazione della dissonanza*, cit., p. 286.

condizione di «stretta indissolubile partecipazione con quella del compositore» (il compositore stesso, come sarà per l'allievo mancato Cage, agisce da ascoltatore). Ogni suono (ogni parola) del *giardino*, liberato *nella* e *dalla* forma, evocato ed evocante una «costellazione di Possibilità» continuamente cangiante, si carica «della responsabilità di precedere immediatamente il Nulla» – ogni suono, come un primo suono, occasione di stupore, carico di meraviglia. Questa sperimentazione schönberghiana si proietta irresistibilmente nella sperimentazione dell'ultimo Nono più di quanto sembri preparare la strada della successiva composizione con i dodici suoni. È proprio Luigi Nono, tuttavia (e *pour cause*) ad avvertire nella successiva formalizzazione seriale del discorso – ritorno ad una dimensione oggettivante la vertigine dell'intuizione individuale occasionalistica (teurgica) nella sicurezza del metodo universalizzabile e trasmissibile (normativo) – il tentativo di mantenere (ricorrendo alla novissima e antichissima *ars combinatoria*) la dimensione aperta e pregnante di un'estetica della possibilità.⁵⁶ Se è possibile comprendere e giustificare da questa prospettiva la profonda continuità di ispirazione nella ricerca schönberghiana, rimane però indiscutibile la mutazione dell'immaginario morfologico, che nel ritorno alle forme del passato – con i loro carichi di simmetrie e reiterazioni – revoca, naturalizzandone strutturalmente la risposta, «l'interrogazione più radicale: “Perché a un suono deve seguirne un altro?!”».⁵⁷

Se questo recesso dall'«ideale espressivo e formale» – che ondeggiava da tempo davanti a Schönberg [«mir vorschwebt»] e si era finalmente incarnato «con forza e sicurezza» (nelle sospese architetture del *giardino*) – segnava una crisi nella positiva coscienza di aver «spezzato ogni vincolo di un'estetica passata», un venir meno della fiducia nella lotta contro l'«opposizione che dovrò superare», contro la «forte ostilità» di chi non si renderà conto della «necessità di questa evoluzione»,⁵⁸ il passaggio – dall'autonomia assoluta dell'Io (e della sua individuale e dissonante sensibilità) all'oggettività condizionata del metodo (e

⁵⁶ ARNOLD SCHÖNBERG, *Il rapporto con il testo*, in FRANZ MARC - WASSILY KANDINSKY, *Il cavaliere azzurro*, trad. di Giuseppina Gozzini Calzecchi Onesti, Milano, SE, 1988², pp. 62-65 (ed. orig. *Das Verhältnis zum Text*, in *Der Blaue Reiter*, München, Piper, 1912).

⁵⁷ Nel mai abbastanza citato dialogo intorno all'elaborazione concettuale di *Prometeo*, dal quale sono tratte le citazioni precedenti, Massimo Cacciari commenta con Luigi Nono l'insistenza delle pagine della *Harmonielehre* nelle quali Schönberg dichiarava: «Io non insegno affatto la mia musica, io indico i possibili!». E Nono, in contrappunto: «La loro serie [di Schönberg e Webern] non è tanto le quattro forme della serie, quanto piuttosto gli infiniti rapporti che si instaurano con tutti i vari suoni e tempi non meccanicamente consequenziali ma anche con le varie componenti componibili, spazi compresi. Lì domina in pieno la 'logica del possibile' di Musil», *Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari*, raccolta da Michele Bertaggia, in *Nono*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1987, pp. 265-266.

della storia) – trasferiva sul piano poetico una sensibilità esistenziale ferita (tradita) dagli eventi luttuosi della guerra, che quell'avventura speculativa d'irrisolubili tensioni ontologiche, di conflitti tra forze incompontibili, di emancipazione del disordine e del dissidio, aveva specchiato in mucchi di cadaveri e cumuli di macerie?⁵⁹

6. «Forse che anche da questa sagra mondiale della morte potrà un giorno innalzarsi l'amore?»

Nell'animo di Georg vibrava una dolce melodia di congedo da tante gioie e dolori, il cui suono si spegneva nella valle che per molto tempo non avrebbe rivisto, mentre dalla vastità del mondo il richiamo di giorni ancora ignoti si faceva incontro alla sua giovinezza.

Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*, 1908

«Forse che anche da questa sagra mondiale della morte [...] potrà un giorno innalzarsi l'amore?» si domandava il narratore al crepuscolo dello *Zauberberg* (1924) decretando, tuttavia, nel passaggio della Guerra, la fine della storia – almeno, della storia dell'uomo senza qualità, Hans Castorp, attratto (e sommerso) «dalla morte e dalla lussuria» di quelle «peripezie della carne e dello spirito che accrebbero e innalzarono» la sua «normalità» nel mondo, sospeso, del *prima*. Tra i «roboanti tuoni», i «sibili acuti», «pioggia e sporcizia», i «rossi bagliori nel cielo cupo», «schegge, schizzi, scoppi e fiammate», la sua figura si allontana, dissolve e scompare; congedandosi da lui, si riconosce che l'aperta sospensione del suo destino esistenziale non riguarda la conclusione del racconto: che sopravviva o soccomba, il *dopo* non sarà più pertinente. Anche il destino del compositore Georg, narrato da Arthur Schnitzler, negli anni del *prima*, subisce il dionisiaco travolgimento – gli abissi di desiderio e impotenza, il girotondo erotico e del turbamento estetico, la volontà di affrancarsi da ogni secolare e cogente principio di responsabilità – che conduce alla coscienza della con-possibilità di mondi, di un'immanenza che governa il flusso dell'essere, di eventi, persone e opere – in continua, indeterminata, dispersione e ricomposizione (come spuma di mare). Ma come del sogno d'amore di Hans, dopo la «sagra mondiale della morte», la «voluttà smaniosa e maligna che incendia tutt'intorno il piovoso cielo della

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ ARNOLD SCHÖNBERG, programma di presentazione dei *George-Lieder* per il «Verein für Kunst und Kultur», 1909, cit. in RENÉ LEIBOWITZ, *Arnold Schönberg et son école*, Paris, Janin, 1947, p. 93.

sera»,⁶⁰ che cosa resterà dell'epifania estetico-esistenziale di Georg (con la quale si conclude, senza chiudersi, la liquida narrazione di Schnitzler): del suo personale *Weg ins Freie*? Che cosa resterà di quella stessa «via» nella libertà, per la quale, attraverso il suo *giardino*, si era coraggiosamente, «decisamente incamminato»⁶¹ Arnold Schönberg? Un matrimonio (a istituzionalizzare i turbamenti passionali di Hans?), un posto fisso di professore, direttore in teatro (a incanalare le disordinate energie creative di Georg?), una *disciplina* compositiva che permetta di recuperare la tradizione storica (i suoi nessi costruttivi), salvando le novità di linguaggio nella loro proiezione in forme del passato?

La Guerra, che (narrativamente) conclude la storia di Hans indipendentemente da ogni sua prosecuzione, (storicamente) segna la fine della sospensione dei giardini e il momento della loro ricostruzione. Ma riflettendo sulle rappresentazioni sovrapponibili dei destini di Arnold, Georg e Hans, la Guerra, assai più che come effettiva coazione (esterna) al ritorno, funziona come un'eccezionale metafora della situazione di scacco (di esaurimento per combustione interna) nel confronto non preordinato (estetico, concettuale, esistenziale) con l'universo incondizionato dei possibili. Come metafora, ci permette di pensare (e rappresentare) in altro modo – rispetto ad ogni tentazione di parallelismo – le relazioni tra politica e poetica, portando a esplicita evidenza lo stretto e periglioso nodo che, al di là di ogni banale determinismo, le aveva unite in quegli anni confusi ed eroici (di sperimentazioni e delusioni) quale ulteriore occasione per provare a risolvere il problema di Gramsci: se e quanto (e che cosa) l'Arte abbia imparato dal conflitto (ma forse, assai più, per paradosso ma non troppo: quanto, in definitiva, la guerra – che «*organizzò il disordine* in tutti i paesi»⁶² – avesse imparato dai letterati).

La Guerra come metafora *euforica ed esplicita* – nella prepotente traslazione di una retorica politica (guerrafondaia) in campo poetico, mossa che il *passatista*

⁶⁰ «Gli artisti post-espressionisti non credono più nemmeno all'autocostitutività del soggetto [...], abbracciano la fine dell'Io inteso come “misura di tutte le cose”. Tutto ciò replica la catastrofe dell'autodeterminazione collettiva e storica verificatasi nella Grande Guerra del 1914 [...]. Decisi a controllare il proprio destino, i vari gruppi nazionali o etnici furono costretti a riconoscere che tale destino faceva parte di un contesto storico molto più ampio». La principale «caratteristica del 1910 – quel senso di una negatività minacciosa e corrosiva alla base stessa del processo vitale – è fatta fuori [...] dalle trasformazioni concrete e materiali che subisce durante la guerra. Negli anni che seguono il 1914-18 diventa impossibile riflettere sulla negatività secondo le modalità teoretiche e metaforiche del 1910. La deficienza di essere significa adesso primariamente la scomparsa di milioni di vite e in secondo luogo le piccole morti quotidiane dello sfruttamento sociale», T. HARRISON, 1910. *L'emancipazione della dissonanza*, cit., pp. 229-230, 286.

⁶¹ TH. MANN, *La montagna magica*, cit., p. 1069.

⁶² A. SCHÖNBERG, programma di presentazione dei *George-Lieder*, cit., p. 93.

Schönberg deprecava – rappresenta una cifra identificativa (quasi una proprietà spirituale) della più provinciale e cosmopolita delle Avanguardie europee, l’ultra-italico Futurismo, provocatorio all’ingenuità. Appropriandosi (paradossalmente per chi professava l’anatema contro ogni sguardo all’indietro) della romantica sostituzione del progetto all’opera, i Futuristi si esprimono per proclami e *manifesti*. L’idea di una *musica futurista*⁶³ che Francesco Balilla Pratella promuove nel *Manifesto tecnico* del 1911 sembra non distinguersi significativamente⁶⁴ dalle ricette dei contemporanei modernismi (in particolare ricalcando la nuova estetica busoniana e il suo emozionante ideale di libertà): la delegittimazione della dialettica tra consonanza e dissonanza, l’idea di una melodia come «sintesi dell’armonia» (liricamente, «simile alla linea ideale formata dall’incessante fiorire di mille onde marine dalle creste ineguali»), poliritmia e atonalismo, sperimentazione ‘enarmonica’ sulle minime suddivisioni del tono (alla ricerca di «nuove e più svariate relazioni di accordi e di timbri»), elaborazione di forme musicali aperte «conseguenti e dipendenti dai motivi passionali generatori» e non da schematismi preformati e preconditionati dalla tradizione («trapassati e sepolti»), ripensamento del timbro come parametro strutturalmente compositivo (e non semplicemente esornativo: «la strumentazione» considerata «sotto l’aspetto di universo sonoro incessantemente mobile e costituente un unico tutto per la fusione effettiva di tutte le sue parti»⁶⁵). Rispetto a questi ingredienti, tutta Futurista, invece, si propone la cottura – il dispositivo retorico capace di garantire a queste idee condivise la massima propulsività incisiva nella disseminazione comunicativa (e conseguentemente di sancirne l’appropriazione o ricreazione del movimento) – : una macchina stilistica, che sostituendo il comando alle argomentazioni e alle analisi, attraverso il muscoloso turgore precettistico di infiniti e imperativi (che suonano

⁶³ B. BARILLI, *Omaggio a Puccini*, in *Il Paese del melodramma*, cit., p. 97.

⁶⁴ Significativamente, in un’antistoricistica storia della musica concepita come teoria del continuo consumo d’incommensurabili strappi di paradigma, il valore (transitorio e transitivo) di ogni grande musicista nel passato viene riconosciuto nella furia innovativa rispetto ai tempi (che l’evoluzione successiva addomestica e anestetizza): Bach è musicista futurista rispetto a Palestrina ma non a Beethoven, che rimane un musicista futurista fino all’arrivo di Wagner. Così, dalla validità estetica dell’ideologia del Futurismo seguirebbe (paradossalmente quanto irresistibilmente) la necessità di un rapido (auto)dissolvimento della cogenza dei suoi stessi precetti *tecnici*.

⁶⁵ A parte, forse, per la vergine (profetica) attenzione rivolta all’«anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, delle automobili e degli aeroplani», per l’irresistibile fascinazione (subita e propugnata) nei confronti del «dominio della Macchina ed il regno vittorioso della Elettricità», FRANCESCO BALILLA PRATELLA, *La Musica Futurista: manifesto tecnico*, Milano, Redazione di Poesia, 1911, 4 pp. n. n.

dolorosamente fascistissimi), mira a trasformare la poetica in azione militare. Così, il *Manifesto dei Musicisti Futuristi* firmato da Pratella si conclude in sequenza di consegne – «liberare», «combattere», «combattere», «provocare», «distruggere»⁶⁶ – che intendono fare di una «guerra sola igiene del mondo» l'unitario atteggiamento che segni finalmente l'accesso, con l'onore delle armi e il disprezzo del nemico, al futuro estetico (e politico: in ideale, letale, identità).

La spaventevole forza poetica di questa metafora si rivela pienamente però⁶⁷ nel suo passaggio dalla fase euforica – che precede la guerra (quella vera, effettiva, del sangue e dei cadaveri) – a quella dolorosamente disforica (che la segue). Nelle sue *Considerazioni* Thomas Mann, schierandosi ideologicamente per Pfitzner contro Busoni, elabora una riflessione fondamentale per chiudere il periplo della riflessione sulle relazioni sussultorie di storia e linguaggi. Il saggio di Pfitzner dedicato al *Pericolo futurista* rappresenta un'articolata e veemente risposta al *Progetto di una nuova estetica* di Busoni⁶⁸ – e a tutti i programmatici manifesti inneggianti al progresso (musicale) come valore intrinseco. Il saggio, nota Mann, scritto «sul finire del terzo anno di guerra», rappresenta indubitabilmente (e la sua «coloritura politica» lo dimostra) «una creatura di questa guerra» – l'estetica dimostra il suo debito nei confronti della storia. Lo scritto polemico che gli eventi bellici hanno plasmato (come le *conversioni* di Schönberg, Stravinskij, Busoni, Szymanowski) era tuttavia collegato per linee certe alla partitura del *Palestrina*, l'opera che Pfitzner aveva composto *prima* della guerra. Perché?

Thomas Mann risolve – riprendendo con ribaltamento di segno il postulato futurista – e inverte la direzione di influenza: all'estetica va il debito della storia. La guerra diventa il simbolo di un'unitaria necessità di svolta restaurativa (di frutto formato) alle molteplici avventure artistiche rivoluzionarie (di fiore imprevedibile) non perché l'abbia effettivamente determinata, ma semplicemente perché ha «'democratizzati', rendendoli di generale attualità giornalistica» i problemi che avevano intensamente occupato «già molto tempo prima tutte le persone di più esposta sensibilità», «penetrandone le intime fibre fin dentro le opere loro». La guerra misura il cambiamento (l'evoluzione, il fallimento, forse) delle morfologie artistiche, perché la guerra (come il futuristico coraggio di sfidare le convenzioni del passato, ma soprattutto come l'intima e tragica coscienza della

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Id., *Manifesto dei musicisti futuristi*, 11 ottobre 1910, Milano, Direzione del movimento futurista, 1914.

⁶⁸ Non per i Futuristi, tuttavia, che – incapaci di superare se stessi, come il loro stesso credo estetico avrebbe obbligato – rimarranno perciò grottescamente impigliati nelle loro maschere, condannati – come per crudele contrappasso – a museificare, istituzionalizzare le loro provocazioni antimuseificanti, anti-istituzionalizzanti (forse perché proprio la guerra da loro tanto invocata ne aveva rapito le voci più artisticamente, *futuristicamente*, originali?).

crisi profonda e irreversibile cui quel combattimento avrebbe portato) non si calò dall'esterno: «noi non credevamo alla guerra e intanto già la portavamo addosso». ⁶⁹ Dell'esperienza, agonica e cosmogonica, di libertà individuale e sentimento dei possibili, alla quale dà senso e valore proprio l'inafferrabile palpito di fallimento che la percorre come un brivido – l'equilibrio precario di ogni scelta costantemente revocabile, nella sospensione del giardino – la guerra è metafora efficace e pervasiva, ⁷⁰ che offre alle singolari figure delle tormentate (e tortuose) peripezie creative l'unità di cornice di una grande, irresistibile storia epocale.

Ezra Pound paragonava l'arte a un fiume. Il letto, con le sostanze che lo compongono, possono cambiare il colore dell'acqua, turbarne la qualità della composizione. Oggetti fermi, intorno alle sponde, vi si possono specchiare. Solo il movimento, però, è la «qualità propria del fiume». ⁷¹ Su quello scorrere, la guerra, come ogni storia della storia, si è riflessa – dissolta, ricomposta e conosciuta.

⁶⁹ Cfr. *supra*, note 37 e 41.

⁷⁰ TH. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 362, 364.

⁷¹ «Quanta fraternità è implicita nell'esser contemporanei! E quanta somiglianza in una direzione di lavoro spirituale è necessaria affinché due uomini che vivono lavorando lontani l'uno dall'altro, in sfere artistiche completamente diverse, si trovino poi spiritualmente concordi, senza alcuna relazione esterna, sulla stessa formula, simbolo di grandi complessi spirituali!», *ivi*, p. 371.

⁷² E. POUND, *Praefatio ad Lectorem electum*, in *Opere scelte*, cit., p. 746 (ed. orig. *The Spirit of Romance*, London, Dent & Sons, 1910).

La gaia apocalisse. Gustav Mahler e Thomas Mann

Chiara Sandrin

[...] die Weisheit einer Seele, die den Untergang ahnt und ihn hinnimmt. Trotzdem aber war es Operetten-Weisheit, und unter dem Schatten des nahenden Unterganges wurde sie geisterhaft, wurde sie zu Wiens fröhlicher Apokalypse.*

Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*

Kennen Sie eine lustige Musik?**

Franz Schubert a Josef Dessauer

Kennen Sie ein trauriges Kunstwerk? Kunst ist ja doch im tiefsten Grunde immer heiter.***

Thomas Mann, lettera a Félix Bertaux, 26 ottobre 1946

Nella prospettiva dell'osservazione di un passaggio cruciale della storia del secolo scorso concentrata sul momento subito precedente la catastrofe bellica, l'incontro tra il “*Bücherfresser*”,⁴ il divoratore di libri Gustav Mahler e l'attento ascoltatore Thomas Mann, lo “*Ohrenmensch*”,² può essere collocato su

* [...] la saggezza di un'anima che presagisce il tramonto e l'accetta. Era però una saggezza da operetta, e, sotto l'ombra del prossimo tramonto, si fece spettrale, divenne la gaia apocalisse di Vienna.

** Lei conosce una musica divertente?

*** Lei conosce un'opera d'arte che sia triste? Nel suo profondo l'arte è indubbiamente sempre lieta.

¹ CONSTANTIN FLOROS, *Gustav Mahler*, 3 voll.: I, *Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1987², p. 41.

² È lo stesso Thomas Mann, rispondendo, nel dicembre del 1913, sul «Berliner Tageblatt», alla domanda su quale fosse il pittore cui la propria opera potesse ricollegarsi, a definirsi come un *Ohrenmensch*, vale a dire come una persona il cui rapporto col mondo è legato principalmente all'udito, ricordando, con un – almeno apparentemente – rammaricato «leider», come i concetti basilari della propria formazione artistica fossero stati determinati dall'opera di Wagner e dalla relativa critica nietzschiana. «Ich bin ein “Ohrenmensch”, bin durch Musik und Sprache gebildet, und meine Vorstellung von künstlerischer *Komposition* besonders ist

un'analoga zona di confine, temporale, tra passato e futuro, e formale, tra suono e parola. Il carattere consapevolmente conclusivo, epigonico, della loro opera, aperta tuttavia a una ricerca senza fine, ha come matrice comune lo studio, un'attività dell'intelletto la cui intensità va colta nel suo carattere etico, come impegno esistenziale imprescindibile.

Se la musica, in tutte le sue espressioni, è presente, nella vita e nell'opera di Thomas Mann, in una misura difficilmente rintracciabile in altri scrittori, la lettura, come sottolineano tutti i suoi maggiori biografi,³ ha accompagnato ogni momento della vita di Mahler, sempre, senza interruzione, fino agli ultimi giorni di vita, quando, per leggere senza troppe difficoltà l'ultimo libro, *Das Problem des Lebens* di Eduard von Hartmann, aveva fatto suddividere il volume di oltre quattrocento pagine in piccole sezioni più maneggevoli.⁴ Leggeva soprattutto testi filosofici, di filosofia della scienza, filosofia della natura, biologia, e testi poetici, soprattutto i classici, e soprattutto Goethe,⁵ cui era legato proprio dallo stesso interesse per una poesia aperta alla scienza naturale. L'interesse per Goethe, come pure l'interesse per Dostoevskij, è mosso anche dalla centralità dell'istanza religiosa nella vita di Mahler, e proprio la dimensione panteista, universale, extraterritoriale, in cui il tema religioso compare all'interno dell'opera goethiana, potrebbe forse contribuire a porre in una luce più laico il dibattito su quale sia la tradizione, ebraica o cristiano-cattolica, cui Mahler farebbe riferimento, rendendo comprensibile anche la sua dichiarazione di estraneità a una precisa identità nazionale come aderente all'apertura cosmopolita delle sue scelte esistenziali. Dalla vastità di tale prospettiva, come il risultato più compiuto della profonda sintonia con l'impianto poetologico goethiano, deriva il progetto dell'*Ottava Sinfonia*, quel suono dei pianeti e dell'orbita dei soli, come Mahler stesso la definiva.⁶ La sinfonia si apre e si chiude nel segno di Goethe, con l'inno *Veni*

musikalischer Herkunft. Genauer: es war – ich muß wohl sagen: leider – das Werk Richard Wagners, das mir, zusammen mit Nietzsches leidenschaftlich-skeptischer Kritik dieses Werkes, alle meine Grundbegriffe von Kunst und Künstlertum in entscheidenden Jahren einprägte», THOMAS MANN, *Maler und Dichter*, in ID., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt am Main, Fischer, 1990: XI, *Reden und Aufsätze* 3, p. 740.

³ Cfr. C. FLOROS, *Gustav Mahler*, cit.; HENRY-LOUIS DE LA GRANGE, *Gustav Mahler*, 4 voll.: I, New York, Doubleday, 1973; II-IV, Oxford - New York, Oxford University Press, 1995-2008; JENS MALTE FISCHER, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, München, Bärenreiter - dtv, 2010.

⁴ Cfr. J. M. FISCHER, *Gustav Mahler*, cit., p. 845.

⁵ Cfr. BRUNO WALTER, *Gustav Mahler. Ein Porträt*, a cura di Ekkehart Kroher, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1981, p. 102.

⁶ «Ich habe eben meine 8. vollendet. – Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht habe. Und so eigenartig in Inhalt und Form, dass sich darüber gar nicht schreiben lässt. Denken Sie sich, dass das Universum zu tönen und klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche

Creator Spiritus, che Goethe nelle *Maximen und Reflexionen* definisce «molto evidentemente un richiamo al genio»,⁷ ponendo l'accento non tanto sulla santità dello spirito, quanto su una forza creativa condivisa, suscitata in generale, come ideale di un'umanità attiva, in particolare, *pars pro toto*, nell'artista.⁸ In una ideale polarità, la conclusione della sinfonia, che riprende la conclusione del secondo *Faust*, espone l'interpretazione goethiana, molto cara a Mahler, del concetto di entelechia: il principio immanente, la potenzialità di compimento contenuta in ogni cosa.

L'incontro, reale e ideale, con Gustav Mahler può essere seguito attraverso diverse tappe, segnalate con attenzione nell'opera di Thomas Mann.

Nel settembre del 1910, il protagonista del romanzo *Doktor Faustus*, il compositore Adrian Leverkühn, allora un giovane venticinquenne, si trovava a Monaco. Aveva lasciato Lipsia per un breve viaggio e adesso meditava di trasferirsi definitivamente nella città bavarese. Non possiamo affermarlo con certezza (il romanzo non dà informazioni in proposito), siamo però liberi di supporre che il 12 settembre di quello stesso 1910, quando l'*Ottava Sinfonia* di Gustav Mahler, diretta dall'autore, fu eseguita a Monaco per la prima volta, anche Adrian Leverkühn fosse tra il pubblico, insieme ad Alfredo Casella, Bruno Walter, Siegfried Wagner, Anton von Webern, Alban Berg, Wilhelm Mengelberg, Leopold Stokowski e Thomas Mann, che proprio in ricordo di quell'occasione scrisse a Mahler la nota lettera in cui dichiarava di riconoscere in lui «la volontà artistica più seria e più sacra del nostro tempo».⁹ In ogni caso, il successo straordinario di

Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen», *Gustav Mahler: Briefe*, a cura di Herta Blaukopf, Wien - Hamburg, Zsolnay, 1996², p. 335, lettera del 18 agosto 1906 a Willem Mengelberg.

⁷ «Der herrliche Kirchengesang "Veni Creator Spiritus" ist ganz eigentlich ein Appell ans Genie; deswegen er auch geist- und kraftreiche Menschen gewaltig anspricht», WOLFGANG GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, in Id., *Werke*, Hamburger Ausgabe, a cura di Erich Trunz, 14 voll.: XII, München, Beck, 1981, p. 472.

⁸ Cfr. ANNETTE KREUTZIGER-HERR, *Mahler und die Literatur*, in *Gustav Mahler und die Klassische Moderne*, a cura di Arnold Jacobshagen, Stuttgart, Steiner, 2011, p. 231.

⁹ *Tutte le opere di Thomas Mann*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, 13 voll.: XIII, *Epistolario 1889-1936*, trad. di Italo Alighiero Chiusano, Mondadori, Milano, 1963, pp. 131-132 (ed. orig. *Briefe 1889-1936*, 3 voll., a cura di Erika Mann: I, Frankfurt am Main, Fischer, 1961, p. 88); cfr. anche ALMA MAHLER, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, a cura di Luigi Rognoni, trad. di Laura Dallapiccola, Milano, il Saggiatore, 1960, pp. 386-386 (ultima ristampa 2015; ed. orig. *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, rev. Ausgabe, a cura di Donald Mitchell, Frankfurt am Main - Berlin, Ullstein - Propyläen, 1971). Il particolare interesse di Thomas Mann per Gustav Mahler è testimoniato fin dal 1904, in coincidenza, anche se indipendentemente da questa, con la conoscenza di Katia Pringsheim, che nel 1906 diventerà sua moglie. Il fratello gemello di Katia, Klaus Pringsheim, era allievo di Mahler e dal 1906

quella leggendaria esecuzione era stato tale da condizionare assolutamente in quel momento la vita musicale della città.

In quello stesso mese di settembre del 1910, durante una passeggiata pomeridiana con il suo amico e futuro biografo Serenus Zeitblom, Adrian Leverkühn espone i tratti fondamentali della sua teoria dello *strenger Satz*, il componimento rigoroso, che egli definisce come «la completa integrazione di tutte le forme musicali, la loro indifferenza reciproca in virtù di una perfetta organizzazione».¹⁰ Negli stessi giorni dunque in cui la sinfonia cosmica, l'universo sonoro mahleriano è risuonato per la prima volta, Adrian Leverkühn ne espone teoricamente la confutazione. Un possibile confronto sul significato della dimensione “cosmica” del *Faustus* manniano rispetto alla concezione dell'*Ottava Sinfonia* di Gustav Mahler è stato esplicitamente indicato da Ernst Osterkamp,¹¹ che propone una lettura basata sulla categoria dell'“inversione”, costitutiva dell'opera tarda di Adrian Leverkühn, intesa come “rovesciamento”, come sottrazione di quella celebrazione, o promessa, di gioia che nel romanzo viene simboleggiata dalla *Nona* di Beethoven, e che proprio l'*Ottava* di Mahler potrebbe riproporre.¹²

divenne suo assistente. In casa Pringsheim Mahler era accolto come ospite e venerato come maestro. Sul rapporto tra Klaus Pringsheim e Mahler cfr. *Gustav Mahler. Il mio tempo verrà. La sua musica raccontata da critici, scrittori e interpreti* a cura di Gastón Fournier-Facio, Milano, il Saggiatore, 2010, p. 379 sgg. Le prime importanti indicazioni sulla presenza di Mahler nel *Doktor Faustus* si trovano in HANSPETER BRODE, *Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Manns “Doktor Faustus”*, «Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft», XVII (1975), p. 462. Brode individua, oltre a particolari biografici e a importanti riferimenti tematici che Mann poteva ricavare dalla *Mahler-Prager-Rede* di Schönberg, del 1912, alcune fondamentali analogie tra l'opera di Mahler e di Leverkühn.

¹⁰ THOMAS MANN, *Doctor Faustus*, trad. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1971⁵, p. 237 (ed. orig. *Doktor Faustus*, in ID., *Gesammelte Werke*, cit., VI, p. 255: «[...] die vollständige Integrierung aller musikalischen Dimensionen, ihre Indifferenz gegeneinander kraft vollkommener Organisation»).

¹¹ ERNST OSTERKAMP, “*Apokalipsis cum figuris*”. *Komposition als Erzählung*, in *Thomas Mann. “Doktor Faustus” 1947-1997*, a cura di Werner Röcke, Bern, Lang, 2011, p. 323. L'*Ottava Sinfonia* non è facilmente riconoscibile come possibile citazione all'interno del romanzo, diversamente da altre composizioni mahleriane ricordate da Mann nei diari dell'epoca. Le opere mahleriane citate nei diari coevi alla composizione del *Faustus* sono quelle incise sui dischi che Thomas Mann aveva la possibilità di ascoltare in quel periodo: i *Kindertotenlieder*, i *Wunderhornlieder*, la *Nona sinfonia* e il *Lied von der Erde*. La prima incisione dell'*Ottava Sinfonia*, sotto la direzione di Leopold Stokowski, risale al 1950.

¹² Nel saggio su Mahler di Bruno Walter, del 1936, molto apprezzato da Thomas Mann, l'*Ottava Sinfonia* è indicata come l'opera in cui, più che in qualsiasi altra composizione di Mahler, è presente lo spirito dell'assenso («Kein Werk Mahlers ist so vom Geist feurigen Jasagens erfüllt wie dieses»), B. WALTER, *Gustav Mahler*, cit., p. 93; cfr. anche E. OSTERKAMP, “*Apokalipsis cum figuris*”, cit., p. 324.

L'anno successivo, verso la fine di giugno del 1911, «sul far dell'estate, in una stagione dunque turisticamente insolita»,¹³ Adrian Leverkühn deciderà di recarsi in cerca di aria aperta, di un ambiente profondamente estraneo, in cui dedicarsi completamente alla composizione. Attraversava allora un periodo molto difficile, di grande inquietudine: del brano cui stava lavorando aveva scritto solo l'abbozzo delle prime scene e il lavoro «s'era incagliato. Non era facile mantenere l'artificiosità della parodia stilistica».¹⁴ «Sto cercando», scriveva all'amico Serenus Zeitblom, «il mio cuore va interrogando il mondo e aspettando il suggerimento di qualche luogo dove io possa seppellirmi e discorrere indisturbato con la mia vita, col mio destino».¹⁵ Non è difficile individuare in questa dichiarazione di Leverkühn la stessa inquietudine che impediva a Thomas Mann, nello stesso anno 1911, di dar corso alle opere che attendevano, nella loro forma solo abbozzata, di essere portate a compimento.¹⁶ Per Adrian Leverkühn, come per Thomas Mann, il viaggio conduce in Italia.

Alla fine di maggio del 1911 Thomas Mann si trova infatti a Venezia e qui decide di riprendere la stesura di un racconto che progetta fin dal 1905. La spinta decisiva per la ripresa della materia era venuta nei giorni immediatamente precedenti, durante il soggiorno nelle isole Brioni, dove, il 18 maggio, lo aveva raggiunto la notizia della morte di Gustav Mahler, un evento la cui risonanza mondiale risuscitò l'idea originaria della composizione del racconto: la rappresentazione della fase conclusiva di un'esistenza, la senescenza e la fine di un artista celebre. Per questo, come lo stesso Thomas Mann confermerà dieci anni più tardi nel 1921, in una lettera a Wolfgang Born,¹⁷ il protagonista di *Der Tod in Venedig*, Gustav von Aschenbach, ricorda nel nome e nei tratti somatici Gustav Mahler:

Gustav von Aschenbach era di statura lievemente inferiore alla media, bruno, sbarbato. La testa risultava un po' grande rispetto alla corporatura quasi minuta. I capelli spazzolati all'indietro, alquanto radi sul cocuzzolo, folti e molto brizzolati alle tempie, incorniciavano una fronte alta, segnata da rughe profonde come cicatrici. L'arco degli occhiali d'oro, dalle lenti non cerchiato, s'infossava nella radice del naso forte e nobilmente aquilino. La bocca era grande, a volte rilassata, a volte improvvisamente sottile e contratta; le guance magre e scarne, il mento ben modellato e morbidamente diviso nel mezzo.¹⁸

¹³ TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 260 (ed. orig. cit., p. 280).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. MICHAEL MAAR, *Der Teufel in Palestrina. Neues zum Doktor Faustus und zur Position Gustav Mahlers im Werk Thomas Manns*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», Neue Folge, XXX (1989), pp. 211-247: 217.

¹⁷ Cfr. TH. MANN, *Briefe 1889-1936*, cit., pp. 184-186.

¹⁸ THOMAS MANN, *La morte a Venezia*, trad. di Emilio Castellani, Milano, Mondadori,



Gustav Mahler

L'attenzione che Thomas Mann dedica nel 1911 allo spinoso problema dell'attualità e della grandezza dell'opera d'arte che intende trattare in *Der Tod in Venedig* è testimoniata anche dagli importanti rivolgimenti nella concezione estetica e poetologica contenuti nella coeva opera saggistica. Allo stesso soggiorno veneziano della tarda primavera del 1911 risale infatti, per esempio, il saggio su Wagner *Über die Kunst Richard Wagners*,¹⁹ scritto al Lido, e la constatazione che vi è contenuta riguardo alla perdita di rappresentatività, al declino del significato dell'opera wagneriana nel nuovo secolo, sulla base di un giudizio generale, condiviso in questo momento dallo stesso Mann, che testimonia una crisi epocale, un mutamento radicale dei paradigmi estetici, orientati ora nel senso di una nuova classicità.

Che *Der Tod in Venedig* rappresenti con esemplare compiutezza il risultato del fondamentale rivolgimento dei presupposti storici, poetologici ed esistenziali in

2010, pp. 15-16 («Gustav von Aschenbach war etwas unter Mittelgröße, brünett, rasiert. Sein Kopf erschien ein wenig zu groß im Verhältnis zu der fast zierlichen Gestalt. Sein rückwärts gebürstetes Haar, am Scheitel gelichtet, an den Schläfen sehr voll und stark ergraut, umrahmte eine hohe, zerklüftete und gleichsam narbige Stirn. Der Bügel einer Goldbrille mit randlosen Gläsern schnitt in die Wurzel der gedrungenen, edel gebogenen Nase ein. Der Mund war groß, oft schlaff, oft plötzlich schmal und gespannt; die Wangenpartie mager und gefurcht, das wohlausgebildete Kinn weich gespalten», *Der Tod in Venedig*, in *Gesammelte Werke*, cit.: VIII, *Erzählungen*, pp. 456-457).

¹⁹ Cfr. THOMAS MANN, *Über die Kunst Richard Wagners*, in ID., *Gesammelte Werke*, cit.: X, *Reden und Aufsätze* 2, pp. 840-842.

cui Thomas Mann era in quel periodo impegnato, risulta comunque dall'accostamento contraddittorio dei diversi riferimenti, anche formali, relativi alla prima ideazione della novella, come l'argomento sempre ricordato riguardo all'abbandono dello «stile innico» che Mann avrebbe inizialmente prescelto per la composizione, a favore dello stile sobrio e composto, anche se non privo di spunti ironici e parodistici, della redazione finale, che appare come il risultato di una trasformazione della materia e dello stile nella prospettiva della ricerca di una nuova classicità.

Quando, nel luglio del 1911, si accinge a scrivere *Der Tod in Venedig*, Thomas Mann ha dunque raggiunto la convinzione che la grande arte del futuro, quel "capolavoro" col quale egli intende rispondere alle attese del pubblico nei suoi confronti, debba avere un impianto neoclassico e ha in mente di costruire il personaggio di Aschenbach secondo tale modello, come il tipo dell'artista etico, rappresentante di un ideale di rigore da riconoscere come ideale nazionale. Il problema relativo al superamento del decadentismo lo assilla da tempo e nel *Tonio Kröger* ha proposto una soluzione plausibile, rendendo inoltre riconoscibile l'analogia tra le scelte del protagonista e le proprie stesse scelte attraverso una rappresentazione autobiografica molto evidente. Se Tonio Kröger, coetaneo di Thomas Mann all'epoca della stesura del racconto, offre dunque la spiegazione e la soluzione di un problema esistenziale allo stato attuale, l'ultracinquantenne Aschenbach, che, pur presentando inconfondibili tratti manniani, è tuttavia osservato nella prospettiva di una distanza temporale che lo rende futuro rispetto all'autore, allora trentaseienne, rappresenta solo uno dei possibili sviluppi di un'esistenza, ed è quindi costruito come ipotesi, come "esperimento".²⁰ Proprio la pratica della scrittura, il confronto con la realizzazione di un personaggio che avrebbe dovuto incarnare l'ideale dell'artista neoclassico, ha però condotto a un esito diverso da quello progettato. Confrontandosi con la possibile evoluzione delle scelte esistenziali e poetologiche di cui era in quel momento convinto, nel processo di autoconoscenza che la scrittura gli proponeva anche in questa occasione, Mann deve infine riconoscere l'errore e il pericolo della scelta esistenziale che Aschenbach ha realizzato. Anche in questo caso egli deve constatare che «nessuno resta come è, quando si sottopone a un processo di conoscenza»,²¹ e deve infine ammettere la fragilità delle premesse su cui fondava la sua decisione di aderire allo spirito del tempo, a quel vento salutista ed energico con cui il nuovo secolo intendeva spazzare via quell'«amaro e pungente assillo del conoscere»²² di cui la sua stessa opera era espressione. È infatti proprio l'*ethos*

²⁰ Cfr. TERENCE JAMES REED, *Tod eines Klassikers*, in *Liebe und Tod in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004*, a cura di Thomas Sprecher, Frankfurt am Main, Klostermann, 2005, p. 174.

²¹ THOMAS MANN, *Pariser Rechenschaft*, in ID., *Gesammelte Werke*, cit., XI cit., p. 90.

²² TH. MANN, *La morte a Venezia*, cit., p. 11 (ed. orig. cit., p. 454).

neoclassico, o meglio il falso atteggiarsi alla posa neoclassica di Aschenbach, che viene smascherato come la causa stessa della sua rovina, e lo smascheramento è raggiunto come esito compiuto di un'arte della parodia, di scuola nietzschiana, estranea ad Aschenbach e invece magistralmente utilizzata da Thomas Mann anche e soprattutto in *Der Tod in Venedig*.

Quello che per Aschenbach è presentato come un'evoluzione naturale, per Thomas Mann si manifesta invece come un'interferenza esterna, che egli sente provenire da una società politica e intellettuale in trasformazione. A lui, il cronista della decadenza, come pure a Hugo von Hofmannsthal, la nuova generazione manifesta ormai segnali di insofferenza, accusandoli di un eccesso di indagine psicologica, di intellettualismo analitico, e preannuncia un orientamento diverso del gusto, a favore della descrizione plastica, della rappresentazione della bellezza sensibile. Animato dall'intenzione di seguire il nuovo orientamento antidecadente, Thomas Mann segue il suo personaggio per un tratto di strada, indulgiando su descrizioni plastiche dedicate alla bellezza del giovane Tadzio, della città nella laguna, del mare. Nel nuovo clima culturale egli avverte però probabilmente quello che ancora non si manifestava come fenomeno politico, ma che in quanto tale sarebbe sopravvissuto ad Aschenbach: quella semplificazione psicologica, quell'anti-intellettualismo sempre più intransigente e volgare che avrebbe progressivamente condotto a esiti catastrofici.

Der Tod in Venedig si conclude con la vittoria del caos sull'ordine, dell'informe sulla forma, della seduzione mortale di Dioniso sul principio apollineo dell'individuazione e della misura, con la conferma dell'insopprimibile istanza del patologico nel pensiero estetico manniano. Sebbene presentandosi dunque come decisivo punto di svolta, come linea di demarcazione tra l'opera giovanile e l'opera della maturità, *Der Tod in Venedig* conferma i punti di riferimento fondamentali e le fonti della poetica di Thomas Mann, benché ampliati e precisati attraverso il consueto studio che sempre accompagnava le sue composizioni. Se la lettura del *Fedro* e del *Convivio* di Platone, o dell'*Erotikos* di Plutarco, cui Aschenbach ricorre per confermare l'ascendenza classica della sua attrazione per la bellezza efebica di Tadzio, è suggerita da *Die Seele und die Formen* di Lukács, del 1911,²³ è da Nietzsche che Mann ricava il tratto ctonio, oscuro e sfrenato, della greccità, che si mostra nei sogni di Aschenbach.

La lettura di Nietzsche, e il nesso musica-tragedia, restano fondamentali anche per la ripresa e la variazione dello stesso tema della crisi dell'opera d'arte e dell'ineludibilità della sua trasformazione che troviamo al centro del *Doktor*

²³ Sull'importanza della lettura dei saggi di Lukács per la riflessione sui temi platonici nella *Morte a Venezia* cfr. tra gli altri TERENCE JAMES REED, *Thomas Mann. The Uses of Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 2002³, soprattutto p. 164 sgg.

Faustus. La scelta di fare del «Roman meiner Epoche», come Thomas Mann definiva il *Doktor Faustus*, un romanzo sulla musica deriva dalla convinzione, espressa nel 1945 nel discorso *Deutschland und die Deutschen*, che «se Faust deve essere il rappresentante dell'anima tedesca, egli debba essere musicale, poiché musicale, cioè astratto e mistico, è il rapporto del tedesco con il mondo».²⁴ La crisi della creazione musicale diventa il paradigma della crisi dell'epoca, e se naturalmente è dallo stretto rapporto con Adorno e dall'attenta lettura del dattiloscritto della *Philosophie der neuen Musik*²⁵ durante la stesura del romanzo che Thomas Mann ricava gran parte delle informazioni e degli stimoli indispensabili sul piano storico e teorico-musicale per la sua composizione, si deve aggiungere che il discorso critico di Adorno per molti aspetti non faceva che confermare riflessioni già ampiamente elaborate da Thomas Mann, soprattutto in rapporto alle letture nietzschiane, e soprattutto, di nuovo, riguardo al fondamentale significato e alla crisi dell'opera di Wagner messa in luce anche dall'interpretazione di Nietzsche. In un passo dello scritto *Nietzsche contra Wagner*, intitolato significativamente *Musik ohne Zukunft*, musica senza futuro, si legge:

Ogni vera musica, ogni musica originale, è un canto del cigno. Forse anche la nostra ultima musica, sebbene sia dominatrice e assetata di dominazione, ha ormai dinnanzi a sé soltanto un breve tratto di tempo: essa infatti è scaturita da una civiltà il cui terreno sta rapidamente sprofondando – una civiltà che sarà presto *sommersa*. [...] L'epoca delle guerre nazionali, del martirio ultramontano, tutto questo carattere di intermezzo che oggi è proprio della situazione europea, può in realtà procurare a un'arte come quella wagneriana una gloria improvvisa, senza garantirle con ciò un *avvenire*. Gli stessi tedeschi non hanno un *avvenire*...²⁶

²⁴ «Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt», THOMAS MANN, *Deutschland und die Deutschen*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., XI cit., pp. 1131-1132.

²⁵ Sul rapporto tra Adorno e Thomas Mann all'epoca della composizione del romanzo cfr. ANGELIKA ABEL, *Musikästhetik der Klassischen Moderne: Thomas Mann - Theodor W. Adorno - Arnold Schönberg*, München, Fink, 2003, soprattutto p. 163 sgg.; vedi anche THEODOR W. ADORNO - THOMAS MANN, *Briefwechsel 1943-1955*, a cura di Christoph Götde e Thomas Sprecher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002. Tra gli studi italiani sul rapporto di Thomas Mann con Adorno si veda soprattutto ALESSANDRO CECCHI, *Adorno e la musica nel "Doktor Faustus"*, «Civiltà musicale», XVIII, 48/49 (gennaio-agosto 2003), pp. 95-129, cui si rimanda per ulteriori fonti bibliografiche in italiano sullo stesso argomento.

²⁶ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, in Id., *Opere*, edizione italiana diretta da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, 8 voll.: VI, 3, Milano, Adelphi, 1970, pp. 397-398 («Vielleicht, daß auch unsre letzte Musik, so sehr sie herrscht und herrschsüchtig ist, bloß noch eine kurze Spanne Zeit vor sich hat: denn sie entsprang einer Kultur deren Boden im

Come osserva Eva Schmidt-Schütz, in queste parole è contenuto *in nuce* tutto il significato del *Doktor Faustus*: la visione apocalittica del destino della storia culturale e nazionale tedesca, come reciproco rispecchiamento l'una nell'altra.²⁷

Nel 1911 dunque, come Thomas Mann, anche Adrian Leverkühn si trova in Italia, a Palestrina, dove – nel suo fatale incontro con il diavolo che, come viene ricordato in questa occasione, «dovrà ben intendersi di musica»²⁸ – elabora, proprio con l'intervento diabolico, il progetto di una radicale rifondazione dell'arte musicale, che prevede la rottura dei codici tradizionali e il *Durchbruch*, l'irruzione di un nuovo sistema. Annunciata dalla filosofia nietzschiana, ampiamente discussa con Adorno e declinata in diverse varianti all'interno del *Faustus*, la categoria del *Durchbruch* (sfondamento, irruzione), assume un significato fondamentale per la concezione compositiva di Adrian Leverkühn. Il *Durchbruch*, un termine che, applicato alle sinfonie di Mahler, è presente già nello studio del 1921 di Paul Bekker,²⁹ diventa per Adorno la categoria fondamentale dell'«idea di forma» mahleriana.³⁰

raschen Absinken begriffen ist, einer alsbald versunkenen Kultur. [...] Das Zeitalter der nationalen Kriege, des ultramontanen Martyriums, dieser ganze *Zwischenakts*-Charakter, der den Zuständen Europas jetzt eignet, mag in der Tat einer solchen Kunst, wie der Wagners, zu einer plötzlichen Glorie verhelfen, ohne ihr damit *Zukunft* zu verbürgen. Die Deutschen selber haben keine Zukunft...», *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, 15 voll.: VI, München - Berlin - New York, dtv - de Gruyter, 1980, p. 424).

²⁷ Cfr. EVA SCHMIDT-SCHÜTZ, "*Doktor Faustus*" zwischen Tradition und Moderne. Eine quellenkritische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung zu Thomas Manns literarischem Selbstbild, Frankfurt am Main, Klostermann, 2003, p. 221.

²⁸ TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 296 («Es sollte der Teufel wohl was von Musik verstehen», ed. orig. cit., p. 322). L'affermazione del diavolo fa riferimento a quanto egli stesso riprende dalla filosofia di Kierkegaard, il «cristiano innamorato dell'estetica»: «Quello se ne intendeva – continua il diavolo – e sapeva i miei particolari rapporti con questa bell'arte, la più cristiana di tutte le arti, secondo lui... naturalmente alla rovescia, istituita bensì dal cristianesimo e sviluppata, ma negata ed esclusa in quanto territorio del demonio», *ibidem*.

²⁹ PAUL BEKKER, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1921. L'importanza di Bekker come fonte per Thomas Mann, soprattutto per il *Doktor Faustus*, è attestata da numerose testimonianze indirette, anche se non è possibile rintracciare direttamente il riferimento alla lettura del volume su Mahler del 1921.

³⁰ THEODOR W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann, 20 voll.: XIII, *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 190. Sul concetto di *Durchbruch* applicato alla musica mahleriana cfr. anche BERNDT SPONHEUER, *Der Durchbruch als primäre Formkategorie Gustav Mahlers. Eine Untersuchung zum Finalproblem der Ersten Symphonie*, in *Form und Idee in Gustav Mahlers Instrumentalmusik*, a cura di Klaus Hinrich Stahmer, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1980, pp. 117-164; JAMES BUHLER, "*Breakthrough*" as Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony, in

Nella monografia su Mahler del 1960, Adorno, che ha affermato comunque di aver concepito la maggioranza dei suoi studi musicali già prima del 1933,³¹ espone a più riprese un'interpretazione di quella «*Idee des Durchbruchs*», da cui Mahler non si sarebbe mai allontanato.³²

Oltre che come categoria estetica, l'idea del *Durchbruch*, proprio in relazione allo scoppio della Prima guerra mondiale, nel *Doktor Faustus* è trattata nella sua stretta connessione con la sfera politica. Si tratta di quella «*Psychologie des Durchbruchs*» su cui si sofferma Serenus Zeitblom nel capitolo XXX, il capitolo che si apre sullo scenario delle «prime ardenti giornate dell'agosto 1914».³³ Zeitblom riassume, in una successione di riflessioni, memorie e considerazioni sulla situazione intellettuale e generalmente storico-culturale della Germania allo scoppio della guerra, le ragioni di quello speciale coinvolgimento di quanti nella guerra individuavano allora, in una diffusa partecipazione psicologica, la svolta decisiva che avrebbe consentito alla «natura multiforme del nostro popolo»³⁴ di assumere i tratti del «carattere tedesco»,³⁵ conformemente a quella *Psychologie des Durchbruchs* che sembra agire come forza dominante.³⁶ Se altrove in Europa la guerra poteva essere avvertita come catastrofe, in Germania, ricorda Zeitblom, «essa faceva soprattutto un'esaltante impressione di orgoglio storico [...] in un entusiasmo rivolto all'avvenire [...] in una festa eroica».³⁷ Rievocando la situazione storico-culturale antecedente la guerra, Zeitblom riconosce che «la cultura era stata libera, aveva raggiunto un cospicuo livello e se da un pezzo era avvezza a non avere alcun rapporto col potere statale, i suoi giovani rappresentanti

«19th-Century Musik», XX, 2 (autunno 1996), pp. 125-143; KELLY DEAN HANSEN, *Gustav Mahler's Symphonies (Gustav Mahlers Sinfonien) by Paul Bekker (1921): A Translation with Commentary*, PhD diss., University of Colorado, 2012. La presenza del motivo mahleriano del *Durchbruch* all'interno del *Doktor Faustus* è sottolineato da H. BRODE, *Musik und Zeitgeschichte im Roman*, cit., p. 463.

³¹ THEODOR W. ADORNO, *Moments musicaux*, in Id. *Gesammelte Schriften*, cit.: XVII, *Musikalische Schriften* 4, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 7.

³² THEODOR W. ADORNO, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, a cura di Ernesto Napolitano, Torino, Einaudi, 2005 (ed. orig. *Gesammelte Schriften*, cit.: XIII cit., pp. 149-319).

³³ TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 361.

³⁴ *Ivi*, p. 369.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 369: «In ultima analisi si trattava della psicologia di chi sente la necessità d'imporsi» («In letzter Analyse sei es die Psychologie des *Durchbruchs*, um die es sich dabei handle», ed. orig. cit., p. 408).

³⁷ *Ivi*, p. 361 («In Deutschland wirkte [der Krieg] ganz vorwiegend als Erhebung, historisches Hochgefühl, [...] als Zukunftsbegeisterung, [...] kurz, als heroische Festivität», ed. orig. cit., p. 399).

potevano scorgere proprio in una grande guerra di popoli i mezzi per arrivare [zum *Durchbruch*] a una forma di vita nella quale lo Stato e la cultura fossero una cosa sola». ³⁸ Ora dominava la «visione, per non dire l'idea», che «il tempo di una nuova avanzata [*ein neuer Durchbruch*] sembrava maturo per raggiungere la posizione di potenza mondiale [...]. Guerra dunque e, se occorreva, contro tutti, per convincere tutti e conquistare tutti. Questo aveva deciso il “destino”, e per questo partimmo con entusiasmo, compresi della certezza che l'ora secolare fosse giunta per la Germania; che la storia ci tenesse la mano sul capo; che dopo la Spagna, la Francia, l'Inghilterra toccasse finalmente a noi imprimere il nostro marchio sul mondo [...]». ³⁹

Le riflessioni di Zeitblom sono riassunte infine in una perorazione appassionata in favore della causa della Germania, pronunciata in presenza di Adrian, dal quale tuttavia egli «non si aspetta alcuna attenzione». ⁴⁰ Nella sintesi estrema del suo modo di vedere, Zeitblom spiega che

in un popolo come il nostro, l'anima è sempre l'elemento primario, quello che costituisce la motivazione; l'azione politica invece viene al secondo posto, è un riflesso, un'espressione, uno strumento. Il più profondo significato della nostra ascesa [*Durchbruch*] a potenza universale, alla quale il destino ci chiama, è l'*irruzione* [*Durchbruch*] nel mondo, l'uscita da una solitudine della quale ci rendiamo conto con sofferenza, una solitudine che nessun legame con l'economia mondiale ha mai potuto spezzare fin da quando fu fondato il Reich. Ed è amaro constatare che il fenomeno empirico della campagna di guerra accoglie ciò che in realtà è nostalgia e sete di unione. ⁴¹

³⁸ *Ivi*, p. 363 («Die Kultur war frei gewesen, sie hatte auf ansehnlicher Höhe gestanden, und war sie von langer Hand an ihre völlige Bezugslosigkeit zur Staatsmacht gewöhnt, so mochten ihre jugendlichen Träger gerade in einem großen Volkskrieg, wie er nun ausbrach, das Mittel sehen zum Durchbruch in eine Lebensform, in der Staat und Kultur eines sein würden», ed. orig. cit., p. 400).

³⁹ *Ibidem* («Fällig erschien ein neuer Durchbruch: derjenige zur dominierenden Weltmacht [...]. Krieg also, und wenn es sein mußte, gegen alle, um alle zu überzeugen und zu gewinnen, das war's, was das “Schicksal” [...] beschlossen hatte, und wozu wir begeistert [...] aufbrachen, erfüllt von der Gewißheit, daß Deutschlands säkulare Stunde geschlagen habe; daß die Geschichte ihre Hand über uns halte; daß nach Spanien, Frankreich, England wir an der Reihe seien, der Welt unseren Stempel aufzudrücken [...]», ed. orig. cit., p. 401).

⁴⁰ *Ivi*, p. 369.

⁴¹ *Ibidem* («Bei einem Volk von der Art des unsrigen ist das seelische immer das Primäre und eigentlich motivierende; die politische Aktion ist zweiter Ordnung, Reflex, Ausdruck, Instrument. Was mit dem Durchbruch zur Weltmacht, zu dem das Schicksal uns beruft, im tiefsten gemeint ist, das ist der Durchbruch zur Welt – aus einer Einsamkeit, deren wir uns leidend bewußt sind, und die durch keine robuste Verflechtung ins Welt-Wirtschaftliche seit der Reichsgründung hat gesprengt werden können. Das Bittere ist, daß die empirische Erscheinung des Kriegszuges annimmt, was in Wahrheit Sehnsucht ist, Durst nach Vereinigung», ed. orig. cit., pp. 408-409).

La declinazione politica del motivo del *Durchbruch* all'interno del romanzo, sebbene sviluppata in filoni diversi, tutti comunque comprensibilmente necessari ai fini della volontà compositiva del «*Roman meiner Epoche*», appare tuttavia secondaria rispetto all'esegesi dello stesso motivo nell'ambito della rappresentazione estetica, la cui crisi – epocale appunto, come si evince dalle parole del diavolo durante l'incontro di Palestrina – potrebbe trovare risposta proprio nella promessa di un *Durchbruch* risolutore della minaccia di una stasi artistica. Il diavolo, a questo punto della conversazione, ha preso l'aspetto di un «intellettuale, come quelli che scrivono d'arte e di musica [...] un teorico, un critico che compone musica fin dove il pensiero glielo consente».⁴² Il ritratto di questo intellettuale è reso con grande precisione:

[...] aveva il colletto bianco, una cravatta annodata, portava sul naso curvo gli occhiali cerchiati di corno, dietro i quali brillavano due occhi vividi un po' infiammati; aveva sul viso un misto di purezza e di morbidezza: il naso duro, le labbra dure, ma il mento morbido con la fossetta, e un'altra fossetta sulle guance. La fronte pallida e arcuata, dalla quale i capelli erano scomparsi, mentre erano invece fitti ai lati, neri e lanosi.



A prescindere dal dettaglio della montatura in corno degli occhiali, che potrebbe confermare la convinzione di alcuni studiosi che l'intellettuale qui impersonato dal diavolo fosse Adorno,⁴³ non può non colpire la somiglianza dei

⁴² *Ivi*, p. 291 (ed. orig. cit., p. 317).

⁴³ «Tragen Sie überhaupt eine Hornbrille?», «Lei porta forse occhiali cerchiati di corno?»: con questo presunto ingenuo stupore Thomas Mann, il maestro degli scrutatori di dettagli, intende correggere l'ipotesi del modello adorniano per il diavolo di Palestrina proposta da Hans Mayer (*Thomas Mann. Werk und Entwicklung*, Berlin, Volk und Welt, 1950, p. 370) e

tratti di questo personaggio con quelli raffigurati nelle numerose fotografie che ritraggono Gustav Mahler in diverse occasioni con identico abbigliamento e identica espressione.⁴⁴ Con questo ritratto di intellettuale, presentato in un episodio che nel tempo della narrazione risale al 1911 ed è collocato nel centro ideale del romanzo, Thomas Mann torna quindi, e con evidente risalto, al proprio 1911, al soggiorno veneziano, alla composizione di *Der Tod in Venedig* e al ritratto di Gustav von Aschenbach, confermando la profonda affinità tematica della “tragedia” giovanile con l’ultima e definitiva riflessione manniana sulla figura dell’artista contenuta nel *Doktor Faustus*.⁴⁵

Nella sua ricerca dell’opera di “rottura”, capace di consentire una libertà ulteriore, in grado di esprimere l’identità più autentica, Leverkühn continuerà a interrogarsi sul nesso tra innocenza e colpa, tra disperazione e redenzione. Qualche anno dopo l’incontro di Palestrina, e precisamente ancora all’interno del XXX capitolo del romanzo, prendendo la parola nella discussione sugli eventi, le cause, gli esiti della guerra, egli affronterà il fondamentale argomento del *Durchbruch* riconducendolo all’argomentazione centrale sviluppata nel saggio sul teatro delle marionette di Heinrich von Kleist, vale a dire alla relazione tra innocenza e coscienza, tra grazia (*Grazie*) e riflessione. Zeitblom ha appena affermato che «la guerra sarà breve [...]» e che i tedeschi pagano la «rapida ascesa con una colpa confessata» che essi dichiarano di voler scontare.⁴⁶ Leverkühn interviene a questo punto, ricollegandosi immediatamente all’argomento della colpa e definendo il *Durchbruch* come l’unico problema al mondo:

[...] e chi nega mai che una vera avanzata e ascesa non valga ciò che il mondo addomesticato chiama delitto! [...] In fondo al mondo non c’è che un solo problema, e questo problema si chiama avanzata. Come si fa ad avanzare? Come si fa a conquistare la libertà? Come si rompe la crisalide e si diventa farfalla? Tutta la situazione è dominata da questo problema.⁴⁷

ampiamente discussa e condivisa dalla critica. La domanda è contenuta nella lettera di Thomas Mann ad Adorno (Zurigo, 11 luglio 1950), cfr. THEODOR W. ADORNO - THOMAS MANN, *Briefwechsel 1943-1955*, a cura di Christoph Gödde, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, p. 76.

⁴⁴ Cfr. M. MAAR, *Der Teufel in Palestrina*, cit., p. 216.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 371 («Der Krieg wird kurz sein [...] Wir zahlen für den raschen Durchbruch mit einer Schuld, einer eingestanden, die wir gutmachen zu wollen erklären», ed. orig. cit., p. 410).

⁴⁷ *Ibidem* («Und wer leugnet denn, daß so ein rechter Durchbruch das schon wert ist, was die zahme Welt ein Verbrechen nennt! [...] Es gibt im Grunde nur *ein* Problem in der Welt, und es hat diesen Namen: Wie bricht man durch? Wie kommt man ins Freie? Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling? Die Gesamtsituation ist beherrscht von der Frage», ed. orig. cit., *ibidem*).

È in questo momento che Leverkühn cita a memoria, ma con fedeltà letterale, il saggio di Kleist, appoggiato insieme ad altri libri sulla tavola:

Anche qui si parla di ascesa [*Durchbruch*] [...] ed è definita addirittura come «l'ultimo capitolo della storia del mondo». Eppure non si tratta che di estetica, della libera grazia che è riservata ai burattini e al Dio, cioè all'incosciente o a una coscienza infinita, mentre ogni riflessione che sia tra lo zero e l'infinito uccide la grazia. La coscienza, pensa questo scrittore, deve essere passata attraverso un infinito affinché riappaia la grazia, e Adamo dovrebbe mangiare un'altra volta il frutto dell'albero della conoscenza per ritornare all'innocenza.⁴⁸

La riflessione sulla grazia come possibile meta di un viaggio di conoscenza infinito si intreccia con il progetto di redenzione che Leverkühn intende applicare all'arte, che egli immagina in futuro come un'«arte senza sofferenza, spiritualmente sana, non solenne, non triste, ma fiduciosa, un'arte in piena confidenza con l'umanità».⁴⁹ Per raggiungere questo stato – una semplicità primitiva e tuttavia carica della riflessione più matura e complessa – si dovrebbe riuscire a compiere «l'irruzione e il passaggio dalla freddezza spirituale a un mondo di temerario sentimento nuovo».⁵⁰ Chi riuscisse a farlo dovrebbe essere chiamato «redentore dell'arte».⁵¹

Il motivo della redenzione, diramato all'interno del romanzo in molteplici variazioni connesse con il tema della luce, riconduce naturalmente a Mahler,⁵² e si fissa nelle parole conclusive del romanzo, in cui, dalla più profonda disperazione, si invoca «la luce della speranza».⁵³

⁴⁸ *Ibidem* («Hier wird *auch* vom Durchbruch gehandelt [...] und er wird darin geradezu “das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt” genannt. Dabei ist nur von Ästhetischem die Rede, von der Anmut, der freien Grazie, die eigentlich dem Gliedermann und dem Gotte, das heißt dem Unbewußtsein oder einem unendlichen Bewußtsein vorbehalten ist, während jede zwischen Null und Unendlichkeit liegende Reflexion die Grazie tötet. Das Bewußtsein müsse, so dieser Schriftsteller, durch ein Unendliches gegangen sein, damit die Grazie sich wiederefinde, und Adam müsse ein zweites Mal vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen», ed. orig cit., *ibidem*).

⁴⁹ *Ivi*, p. 386 («eine Kunst ohne Leiden, seelisch gesund, unfeierlich, untraurig-zutraulich, eine Kunst mit der Menschheit auf du und du...», ed. orig. cit., p. 429).

⁵⁰ *Ibidem* («Wem also der Durchbruch gelänge aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls, ihn sollte man wohl den Erlöser der Kunst nennen», ed. orig cit., p. 428).

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cfr. H. BRODE, *Musik und Zeitgeschichte im Roman*, cit., p. 462. Il motivo del passaggio dal buio alla luce e della funzione redentrica della musica si presenta quasi come uno stereotipo nell'interpretazione critica dell'opera di Mahler.

⁵³ TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 593 (ed. orig. cit., p. 676).

L'ultima opera di Adrian Leverkühn, la *Lamentatio doctoris Fausti*, realizza finalmente il *Durchbruch* tante volte evocato. Si tratta, secondo le parole di Zeitblom, di un lamento senza esempio.⁵⁴ «Fino all'ultimo questo cupo poema musicale non ammette alcun conforto, o trasfigurazione».⁵⁵ Tuttavia, come si legge negli appunti preparatori del romanzo, questa estrema tristezza porta in sé la trascendenza a una speranza nuova, oltre il nulla.⁵⁶

Il finale della *Cantata* è descritto da Zeitblom come lo spegnersi nel *pianissimo* di un ultimo suono, l'ultima parola, dopo che i gruppi di strumenti si sono ritirati l'uno dopo l'altro e quello che rimane è soltanto il sol sopra il rigo di un violoncello.⁵⁷ Nel silenzio che segue «l'ultima parola», si esprime il lutto più radicale, il lamento della perdita senza speranza, il capovolgimento dell'inno alla gioia beethoveniano. È un commiato definitivo, che tuttavia, in un ideale colloquio con altri eroi cercatori presenti nelle storie di Thomas Mann, sembra porsi in ascolto di «quel suono svanito che soltanto l'anima ancora ascolta [...] e ora muta di significato, è quasi un lume nella notte».⁵⁸ Il sol sopra il rigo del violoncello, *das hohe g*, con la sua allusione, tutta contenuta in una iniziale, alla grazia (*Gnade, Grazie*), e inserita nel contesto del grande gesto di commiato della *Cantata*, può forse richiamare, tra diverse altre suggestioni,⁵⁹ le ultime battute del *Lied von der Erde* di Mahler, già individuato come importante fonte per altri testi manniani, e in particolare per lo *Zauberberg*.⁶⁰ Anche nella solitudine in cui si conclude il

⁵⁴ *Ivi*, p. 566 (ed. orig. cit., p. 643).

⁵⁵ *Ivi*, p. 573 (ed. orig. cit., p. 651).

⁵⁶ Cfr. LIESELOTTE VOSS, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman "Doktor Faustus". Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*, Tübingen, Niemeyer, 1975, p. 201. Riprendo qui di seguito, con alcune modifiche e precisazioni, argomenti già esposti in CHIARA SANDRIN, «La fine vene, viene la fine», in *La tradizione dei moderni e la musica*, a cura di Giuliana Ferreccio, Torino, Stampatori, 2007.

⁵⁷ TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 573 (ed. orig. cit., p. 651).

⁵⁸ *Ibidem* («der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, [...] dem nur die Seele noch nachlauscht [...] ist es nicht mehr, wandelt der Sinn, steht als ein Licht in der Nacht», ed. orig. cit., *ibidem*).

⁵⁹ Ricordiamo tra altri possibili riferimenti i violini della *Zweite Nachtmusik*, nella *Settima Sinfonia* di Mahler, o, sempre tra le composizioni mahleriane, il finale della *Nona*, che Adorno accostava alla *Abschiedsymphonie* di Haydn, cfr. THEODOR W. ADORNO, *Aus dem Ersten Mahler-Vortrag*, in Id., *Gesammelte Schriften*, cit.: XVIII, *Musikalische Schriften* 5, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 586.

⁶⁰ La prima rilevante indicazione dell'importanza del *Lied von der Erde* per *La montagna incantata* si trova in MICHAEL MANN, *Eine unbekannte 'Quelle' zu Thomas Manns "Zauberberg"*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», Neue Folge, XV (1965), pp. 409-413; cfr. anche ANNA GIUBERTONI, *Un ignorato rapporto di Thomas Mann con la cultura austriaca: il "Lied von der Erde" di Gustav Mahler come 'Traumwort' nello "Zauberberg"*, «Nuova corrente», 79/80 (1979), pp. 279-308; si veda poi MICHAEL MAAR, *Geister und Kunst: Neuigkeiten aus dem Zauberberg*, München, Hanser, 1995.

Lied von der Erde si trova un cercatore in viaggio verso luoghi lontani, e le ultime parole del canto svaniscono nella promessa di un eterno azzurro luminoso. I diari coevi alla composizione del *Faustus*, tra il 1943 e il 1946, testimoniano, senza commento, l'ascolto ripetuto del *Lied von der Erde*, che sembra accompagnare un pensiero già formulato esplicitamente in un testo del 1922, in cui, osservando la situazione catastrofica dell'attualità storica, Mann contrappone al "fatalismo" di Oswald Spengler «ein einziges Werk der Liebe, wie Mahlers *Lied von der Erde*»,⁶¹ un'unica opera d'amore come il *Lied von der Erde*. Intrecciata con il paradosso della "teologia del male" di Walter Benjamin, che Mann legge attentamente nell'ultima fase della composizione del *Faustus*,⁶² il negativo può diventare allegoria della speranza, e se, come riferisce Zeitblom, la *Cantata* di Leverkühn è una risposta alla morte del piccolo Echo, non è una risposta nel segno della consolazione, bensì nel segno della trascendenza della disperazione, e dunque della speranza.

⁶¹ TH. MANN, *Briefe aus Deutschland*, in ID., *Gesammelte Werke*, cit., XIII, *Nachträge*, p. 267.

⁶² Cfr. DIETER BORCHMEYER, *Musik im Zeichen Saturns*, «Thomas Mann Jahrbuch», VII (1994), p. 142.

La danza di Elektra

Alberto Rizzuti

1.

Sola, il volto terreo, una donna sta davanti alla reggia in cui suo fratello ha appena scannato la madre e l'amante, l'uomo che aveva preso il posto del padre uccidendolo al suo ritorno da una lunga guerra. La scena non si trova nel teatro antico ma in una delle sue massime rivisitazioni moderne, l'*Elektra* scritta nel 1903 da Hugo von Hofmannsthal durante l'estate trascorsa fra i monti di Cortina e la sua casa nel sobborgo viennese di Rodaun. Nell'*Elettra* di Sofocle, infatti, Clitennestra è uccisa davanti alla reggia di Micene; all'interno del palazzo è invitato a entrare il solo Egisto, destinato a morire nello stesso bagno in cui, con la complicità dell'amante, aveva ucciso Agamennone.¹ Nell'*Elettra* di Euripide Clitennestra è invece uccisa da due dei suoi figli – Elettra nel ruolo di istigatrice, Oreste in quello di esecutore – all'interno del palazzo, mentre Egisto non compare mai in scena.²

L'unicità della situazione creata da Hofmannsthal rivisitando la tragedia di Sofocle tende a isolare Elektra nella sua tragica inattività, esponendola su una scena che la mette a confronto con l'imponenza della reggia nel cui cortile s'aggira da lungo tempo, fremendo come una belva.³ Dopo l'uccisione fuori scena dei malvagi, Elektra è raggiunta dalla sorella Chrysothemis. Omaggiando Orest insieme al popolo festante, questa chiede a Elektra di unirsi al giubilo generale, e si stupisce nel constatare come essa non l'abbia ancora fatto. La domanda di

¹ SOFOCLE, *Elettra*, vv. 1404-1421 e 1491-1510. L'edizione di riferimento con testo italiano a fronte è *Tragedie e frammenti di Sofocle*, a cura di Guido Paduano, 2 voll., Torino, UTET, 1982: II, pp. 614-617 e 622-623.

² La notizia della morte di Egisto arriva per bocca di un messaggero, cfr. EURIPIDE, *Elettra*, vv. 838-858. L'edizione di riferimento con testo italiano a fronte è EURIPIDE, *Ecuba. Elettra*, introduzione di Umberto Albini, presentazione e traduzione dei drammi di Umberto Albini e Vico Faggi, note di Claudio Beveggi, Milano, Garzanti, 1983, pp. 170-171.

³ In questo studio i nomi dei personaggi della tragedia di Hofmannsthal e dell'opera di Strauss sono riportati secondo la grafia tedesca, mentre quelli delle tragedie di Sofocle e di Euripide sono riportati secondo la grafia italiana.

Chrysothemis («Hörst du nicht? So hörst du / denn nicht?»; «Non senti? Davvero / non senti?») innesca il monologo in cui Elektra dichiara di non aver bisogno di sentire lo strepito di Orest e del popolo di Micene, perché la musica risuona già dentro di lei («Die Musik kommt doch aus mir / heraus»); al tempo stesso Elektra sa che il popolo giubilante la attende, perché a lei tocca condurre la danza rituale («weil ich den Reigen führen muß»)⁴. Ora, il fatto che Elektra sia affidataria di questo compito non deriva da Sofocle, e non trova che un accenno in Euripide, autore la cui tragedia Hofmannsthal dichiarò di aver letto solo dopo la stesura della sua.⁵ Sia come sia, l'indicazione del compito si trova in Euripide subito dopo l'annuncio da parte del Messaggero della notizia dell'uccisione di Egisto: nel terzo stasimo il coro invita infatti Elettra a muovere il piede alla danza con la gioiosa leggerezza del cerbiatto, a levare un canto trionfale e, una volta conferiti gli ornamenti a Oreste, a prendere parte alla danza cara alle Muse.⁶

Pur astenendosi dal danzare, l'Elettra di Euripide porge com'è suo dovere gli ornamenti al fratello; quella di Hofmannsthal non fa nemmeno questo, dal momento che, dopo essersi infilato nella reggia per ristabilirvi l'ordine, Orest non ne esce più fuori sino alla fine. La differenza fra Euripide e Hofmannsthal sta nel fatto che, a differenza del tragediografo antico, quello moderno indaga la psicologia della protagonista, facendole confessare il motivo che le impedisce di guidare la danza. Subito dopo aver annunciato il compito assegnatole, infatti, Elektra soggiunge:

[...] und ich
kann nicht, der Ozean, der ungeheure,
der zwanzigfache Ozean begräbt mir
jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich
nicht heben!

[...] e io
non posso: vasto,
sconfinato l'oceano mi sommerge
le membra col suo peso, e io non posso
levarmi!⁷

⁴ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, vv. 1206-1209 e 1214. L'edizione tedesca di riferimento (d'ora in poi: *HE*) è quella pubblicata in HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Frankfurt am Main, Fischer, 1975-2006 (d'ora in poi: *SW*): VII, *Dramen 5. Alkestis, Elektra*, a cura di Klaus Bohnenkamp e Mathias Reyer, 1997. Per la traduzione italiana si fa riferimento all'edizione con testo originale a fronte a cura di Giovanna Bemporad, Milano, Garzanti, 1981. Un agile strumento di confronto in lingua italiana fra drammi antichi e moderni incentrati sulla figura di Elettra è SOFOCLE, EURIPIDE, HUGO VON HOFMANNSTHAL, MARGUERITE YOURCENAR, *Elettra. Variazioni sul mito*, a cura di Guido Avezzù, Venezia, Marsilio, 2002. Adoperando la parola "Reigen" (la definizione fornita dalla versione online del Duden Wörterbuch è «von Gesang begleiteter [Rund]tanz, bei dem eine größere Zahl von Tänzerinnen und Tänzern [paarweise] einem Vortänzer und Vorsänger schreitend oder hüpfend folgt»), Hofmannsthal designa intenzionalmente la danza rituale collettiva, distinta da quella individuale ("Tanz") il cui carattere può assumere – come nel caso di Elektra – connotati dionisiaci.

⁵ *HE*, p. 492.

⁶ EURIPIDE, *Elettra*, cit., vv. 859-879, pp. 172-173.

⁷ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, ed. it. con testo ted. a fronte, cit., pp. 140-141.

Repentinamente oscuro, inquietantemente enigmatico, in una tragedia tutta intessuta su caratteri e sentimenti umani, questo passo è l'unico in cui Hofmannsthal chiama in causa un'entità esterna: l'Oceano, e per estensione il Titano omonimo, padre di quelle Oceanidi che Esiodo menziona a migliaia, citandone esplicitamente quarantuno, una delle quali col nome di Elettra.⁸

Prima del passo in cui dice di non potersi opporre alla forza di Oceano, Elektra si pone due volte in rapporto con la danza; nel monologo iniziale, là dove prefigura un'azione rituale sulla tomba del padre, e al termine del dialogo col patrigno, prima che questi vada incontro al suo destino cruento. Nel primo caso Elektra accenna alla danza che, dopo aver effettuato i sacrifici animali, compirà insieme ai suoi fratelli: «dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab: / und über Leichen hin werd ich das Knie / hochheben Schritt für Schritt».⁹ L'accento al sollevamento del ginocchio, gesto tipico delle Menadi, lascia intendere che malgrado il contesto rituale la danza immaginata da Elektra sia di tipo dionisiaco. Collocato all'inizio della tragedia, questo accenno è funzionale alla scena conclusiva, in cui Elektra vorticherà come una Menade in una danza senza nome, reclinando il capo all'indietro, sollevando le ginocchia ed estendendo le braccia all'infuori.¹⁰ Nel secondo caso il riferimento alla gestualità di Elektra si trova nelle parole stupefatte di Aegisth («Was tanzest du?») in risposta alla domanda «Erlaubst du / daß ich voran dir leuchte?», e nella didascalia che descrive l'ingresso dell'usurpatore nel palazzo i cui gradini sono rischiarati dalla torcia della figliastra, la quale gli volteggia intorno «wie in einem unheimlichen Tanz».¹¹

L'impossibilità di Elektra di condurre la danza dopo il ristabilimento dell'ordine da parte del fratello traspare in Hofmannsthal sin dai primi appunti, di due anni precedenti la stesura della tragedia: «Elektra Schluss. Elektra will tanzen. Sie fühlt sich gelähmt etc.».¹² Corredando i propri versi mediante didascalie, nel

⁸ ESIODO, *Teogonia*, vv. 265-266. L'edizione di riferimento con testo italiano a fronte è ESIODO, *Teogonia*, introduzione, traduzione e note di Graziano Arrighetti, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 80-81. Sebbene l'identità onomastica tra la figlia di Oceano e quella di Agamennone non sia altro che un caso, è bene non ignorare – per le ragioni che si vedranno a breve – il significato del nome “Elettra”.

⁹ HE, vv. 114-116.

¹⁰ In HE la didascalia fra i vv. 1222-1223 recita: «Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet».

¹¹ HE, vv. 1185-1186: Elektra: «Vuoi che ti preceda, / facendo luce?»; Ägisth: «[...] Perché danzi?». Didascalia: «come in una danza sinistra», cfr. H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, ed. it. con testo ted. a fronte, cit., pp. 134-137. Una traduzione letterale (Elektra: «Consenti / che io ti preceda facendo luce?»; Ägisth: «[...] Cosa danzi?») renderebbe più chiaro il rapporto di reciproca estraneità fra i protagonisti del dialogo.

¹² HE, Notiz 2 (1901): «Elektra Fine. Elektra vuol danzare. Ella si sente paralizzata etc.». Rispetto alla stesura definitiva l'appunto presenta la variante “tanzen” (“danzare”) in luogo di “Reigen” (“danza rituale collettiva”). La differenza è sostanziale, poiché la conduzione del

1903 l'autore precisa la condizione in cui Elektra dichiara la sua incapacità di agire. Oppressa da madre e patrigno, soverchiata dall'ombra del padre, accecata dal desiderio di vendetta, Elektra non riesce neppure ad assumere la posizione eretta; le parole le fuoriescono dalla bocca mentre sta «auf der Schwelle kauend», rannicchiata sulla soglia di quella reggia in cui Orest è appena entrato brandendo una scure.¹³

Il contrasto in Elektra fra la volontà di agire e l'impossibilità di farlo è avvertibile con immediatezza nella *Literaturoper* omonima composta fra il 1906 e il 1908 da Richard Strauss.¹⁴ La sensazione di schiacciamento a cui Elektra va soggetta è resa palpabile nella scena finale mediante l'instaurazione di un peculiare rapporto armonico fra l'episodio intessuto sui versi

“Reigen” non implica necessariamente l'atto di danzare: Elektra avrebbe potuto condurre la danza rituale anche solo col gesto o col canto. Di qui l'importanza dell'altro verbo contenuto nell'appunto, “gelähmt”: “paralizzata”, ossia incapace di fare alcunché.

¹³ Un'ulteriore prova della sua impossibilità di agire è costituita dalla dimenticanza, stigmatizzata da Elektra subito dopo l'ingresso di Orest nella reggia in compagnia dell'aio, di dare la scure al fratello (*HE*, vv. 1142-1144): «Ich habe ihm das Beil nicht geben können! / Sie sind gegangen und ich habe ihm / das Beil nicht geben können!» («Non ho potuto [...] dargli la scure! / Essi sono andati e io / non ho potuto dargli la scure!»); la traduttrice – cfr. H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, ed. it. con testo ted. a fronte, cit., pp. 128-129 – inserisce nel primo verso un “ahimè” che non trova riscontro nel testo originale). Dal momento che riesce a compiere ugualmente la sua missione, c'è da presumere che Orest si fosse dotato in modo autonomo dell'arma.

¹⁴ RICHARD STRAUSS, *Elektra. Tragödie in einem Aufzug von Hugo von Hofmannsthal*, Dresda, Teatro Reale dell'Opera, 26 gennaio 1909 (partitura e riduzione per canto e pianoforte, Mainz, Fürstner, 1909). Secondo atto unico della produzione teatrale di Strauss, a differenza di *Salome* (libretto di Hedwig Lachmann dalla tragedia omonima di Oscar Wilde, *ivi*, 9 dicembre 1905), esso appartiene al genere della *Literaturoper*, ovvero dell'opera composta direttamente su un testo letterario. Sull'argomento si veda PETER PETERSEN, *Der Terminus “Literaturoper” – Eine Begriffsbestimmung*, «Archiv für Musikwissenschaft», LVI, 1 (1999), pp. 52-70. La sponda da cui Petersen si stacca è uno studio di CARL DAHLHAUS, “Am Text entlang komponiert” – Bemerkungen zu einem Schlagwort, in *Id.*, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München - Salzburg, Katznbichler, 1983, pp. 249-255; di Dahlhaus si veda anche il breve saggio *Die Tragödie als Oper. “Elektra” von Hofmannsthal und Strauss*, in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, a cura di Hermann Danuser, 11 voll., Laaber, Laaber Verlag, 2001-2008: VIII (2005), 20. *Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg*, pp. 611-616. Questo scritto era entrato a far parte della seconda e differente edizione di *Vom Musikdrama zur Literaturoper* (München, Piper, 1989) su cui è basata l'edizione italiana (*Dal dramma musicale alla Literaturoper*, trad. di Maurizio Giani, Roma, Astrolabio, 2014), contenente le riflessioni circa *Elektra* (*La tragedia in vesti operistiche. “Elektra” di Hofmannsthal e Strauss*, pp. 152-158).

[...] Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir [heraus]. Die Tausende, die Fackeln tragen und deren Tritte, deren uferlose Myriaden Tritte überall die Erde dumpf dröhnen machen, alle warten [sie] auf mich: ich weiß doch, daß sie alle warten, weil ich den Reigen führen muß, [...]

[...] Se non sento? Se non sento la musica? Esce da me stessa. I mille che portano le fiaccole, e i cui passi – interminabile teoria di passi – fanno ovunque la terra rimbombare sorda, tutti mi attendono: so bene che tutti mi attendono, perch'io la danza devo condurre, [...]

e quello costruito sul suo prosiegua («[...] und ich / kann nicht, der Ozean [...]»;
«e io / non posso, l'Oceano [...]»¹⁵).

Es. 1

1 prima di 229a – 236a

ELEKTRA

*Etwas breit
un poco larg.* 229^a *Wieder beschleunigen
a tempo come prima*

Ob ich nicht hö - - - re? Ob ich die Mu-

dim. - - - - - p cresc. - - - - -

ELEK.

- sik - - - nicht hö - - - re? Sie kommt - - -

f cresc. - - - - - dim. - - - - -

¹⁵ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, ed. it. con testo ted. a fronte, cit., pp. 138-141. I due episodi si estendono fra i numeri 228a e 234a della partitura di Strauss. Le parole qui riportate fra parentesi quadre nel testo tedesco risultano omesse sia nel libretto sia nella partitura. Le indicazioni di battuta relative a quest'ultima seguono il modello sintetico "prima di/dopo" il numero di riferimento interno (si veda a titolo d'esempio l'Es. 1).

Etwas breit
meno mosso

230^a

ELEK. *ritard.*
- doch aus mir. Die Tau - sen-de, die

Fak - keln tra-gen und de-ren Trit - te, de-ren u - fer-lo - se My - ri - a -

- den Trit - te ü - ber - all die Er - - de dumpf

dröh - nen ma-chen, al - - le war - ten auf mich: _____ ich

cresc. *p* *espr.* *pp*

232^a

ELEK. weiß doch, daß sie al - le war - ten, weil ich den Rei - gen

ELEK. füh - ren muß, und ich kann nicht,

233^a **Allmählich wieder bewegter**
poco a poco più mosso

ELEK. der O - - ze-an, der un - ge - heu - re, der zwan - zig-fa-che O -

234^a

ELEK. - - ze-an be - gräbt mir je - des Glied mit sei - ner Wucht, ich

immer mehr beschleunigend
sempre più animato

235^a

CHRYSTHEMIS (fast schreiend vor Erregung)

Hörst du denn nicht? Sie tra -

ELEK. kann mich nicht he - ben!

CHRY. - gen ihn, sie tra - gen ihn auf ih - ren Hän - den!

(ELEKTRA springt auf)

cresc. - - -

Il contrasto si produce fra l'armonia di mi maggiore in cui è radicato il primo episodio e quella di fa minore in cui è radicato il secondo: benché l'armatura di chiave permanga immutata, il monologo di Elektra (partitura, nn. 228a-236a) registra frequenti diversioni verso l'armonia di do, l'ultima delle quali sulle parole relative all'impossibilità di guidare la danza, sotto le quali l'orchestra propone il tema del vagheggiamento dell'infanzia. Risuonato sovente nel corso dell'opera, questo s'intreccia adesso col tema di danza in un crescendo che non conduce a una cadenza ma a una pausa; una pausa generale tanto breve quanto eloquente, soprattutto in considerazione del fatto che il discorso di Elektra non prevede in questo frangente altro che una virgola («weil ich den Reigen führen muß, und ich / kann nicht»).

Quando ricomincia a suonare, l'orchestra propone in rapida successione tre occorrenze di una variante dell'inciso su cui Chrysothemis aveva avviato l'elogio dell'impresa del fratello («Es ist der Bruder», 5 dopo 220a, cfr. Es. 2): la novità consiste nella lieve ma sensibile compressione del salto iniziale dell'inciso su cui Chrysothemis aveva intonato le sillabe “ist der”, un intervallo la cui ampiezza

originale di sesta maggiore (si³ - sol diesis⁴) si riduce in orchestra a una sesta minore (do³ - la bemolle³, Es. 3).

Es. 2
5 dopo 220a



Oltre a determinare un deliberato cambio di modo, in assenza di altre modifiche questa variante comporta l'appoggio della terza e più lunga nota dell'inciso (sol bemolle³) sul secondo grado della scala di fa minore; il quale, risultando abbassato di un semitono rispetto alle attese, conferisce all'armonia una *nuance* estenuata, affatto in sintonia con l'eloquio di Elektra. Questa, a sua volta, imita gli strumenti, da un lato espandendo da una sesta minore a un'ottava l'ascesa iniziale dell'inciso su cui intona le parole "und ich".

Es. 3
3 prima di 233a - 2 dopo 233a

e dall'altro riducendo da un tono intero a mezzo tono l'intervallo su cui, dopo una lunga stasi sul verbo "kann", pronuncia infine la negazione "nicht".

In questa atmosfera Elektra dà voce al suo sgomento dinanzi alla potenza di Oceano, quella che sommergendola le impedisce di levarsi in piedi; e proprio nel punto in cui il monologo culmina (1 dopo 235a), sulle parole «ich kann mich / nicht heben» Strauss fa irrompere la voce di Chrysothemis («Hörst du denn nicht?») insieme al motivo dell'ombra di Agamemnon, quello sul cui fragore l'opera s'era inaugurata.

Es. 4
Inizio dell'opera



L'evocazione orchestrale del nome del sovrano giunge al termine di un insistito vagheggiamento dell'infanzia, tema su cui Elektra, riferendosi alla forza di Oceano, intona le parole «begräbt / mir jedes Glied mit seiner Wucht». La sovrapposizione adombrata da Strauss tra la figura di Agamemnon e quella del Titano è il fatto, tanto importante quanto negletto, che questo studio si propone d'indagare.¹⁶

2.

Prima di addentrarsi nelle pieghe dell'opera è utile riflettere sul passo di Hofmannsthal, i cui versi non sono resi in modo letterale dalla traduzione italiana. Optando per “oceano” con la “o-” minuscola, Bemporad fa piazza pulita di ogni eventuale implicazione mitologica: benché autorizzata dal testo, una scelta siffatta sembra prescindere dalla considerazione del contesto in cui la scena si svolge. Come detto, *Elektra* è una tragedia integralmente, irriducibilmente umana; la comparsa improvvisa dell'unico riferimento esterno, per di più effettuato da un soggetto in evidente stato di prostrazione, dev'essere considerata in tutte le sue implicazioni. Perché, dovendo giustificare la propria impossibilità di espletare il compito assegnatole, Elektra dice di sentirsi sovrastata dalla forza dell'Oceano, e non da quella di un'altra potenza (sovrano)naturale? Prevedendo il flusso e il deflusso circolare di tutte le acque, la concezione greca dell'Oceano rinviava a una

¹⁶ Sorprendentemente, l'episodio dello schiacciamento di Elektra da parte di Oceano è lasciato in ombra anche da Bryan Gilliam, massimo esegeta moderno dell'opera, autore di una monografia (*Richard Strauss' Elektra*, Oxford, Clarendon, 1991) e di vari studi sull'argomento, fra cui *Elektras Tanz und Auflösung*, in *Compositionswissenschaft. Festschrift Reinhold und Roswitha Schlöterer zum 70. Geburtstag*, a cura di Bernd Edelmann e Sabine Kurth, Augsburg, Wißner, 1999, pp. 251-260.

forza contro cui l'essere umano era impotente; difficilmente, tuttavia, l'Oceano sarebbe stato evocato in un frangente simile da un personaggio diverso da una donna il cui nome significa "L'onda che s'innalza scintillante".¹⁷

Una traduzione letterale consente di mettere in luce alcuni aspetti d'importanza non marginale per un'adeguata comprensione del passo:

[...] und ich
kann nicht, der Ozean, der ungeheure,
der zwanzigfache Ozean begräbt mir
jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich
nicht heben!

[...] e io
non posso, l'Oceano, l'immenso,
l'Oceano venti volte grande mi seppellisce
ogni parte del corpo col suo impeto, io non posso
levarmi!

Elektra rivela il proprio affanno sin dalla sintassi; partita dal doppio punto che precede «ich weiß doch, daß sie alle warten, / weil ich den Reigen führen muß», la sua frase si snoda fino all'esclamazione finale attraverso una serie di sette virgole. Un altro sintomo dell'alterazione è l'enfasi posta sull'Oceano, menzionato prima senza e poi con due attributi, disposti contropelo rispetto al tono crescente del discorso (prima «immenso», poi «venti volte grande»: quantità che, per quanto grande, è più piccola di «immenso»). La terza considerazione concerne il verbo "begraben" – letteralmente, "seppellire" – impiegato da Elektra per dipingere l'effetto provocato sul suo corpo dall'impeto ("Wucht") dell'Oceano. L'ultima riguarda il verbo "sich heben": l'impossibilità di levarsi in piedi rispecchia nelle parole di Elektra i cromosomi del suo nome, "Die schimmernd sich erhebende Woge": ovvero, "l'onda che s'innalza scintillante".

Tutti questi elementi inducono ad approfondire la questione, partendo dal doppio status di Oceano (massa d'acqua / personaggio mitologico) e dal più singolare dei tratti attribuitigli da Elektra, il fatto di essere "venti volte grande". La cultura greca non sembra aver lasciato testimonianze di tipo numerico a proposito di Oceano, Titano il cui tratto saliente era semplicemente l'immensità. Le note all'edizione critica della tragedia svelano però l'arcano: l'aggettivo "zwanzigfache" proviene dalle *Confessioni di un oppiomane inglese* di Thomas de Quincey, lette e annotate da Hofmannsthal proprio durante la stesura di *Elektra*.¹⁸ In particolare, una nota del 4 settembre 1903 rinvia al seguente passo:

¹⁷ *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, a cura di Johann Samuel Ersch, Leipzig, Brockhaus, 1840, s.v. 'Elektra': "Die schimmernd sich erhebende Woge". Sull'origine e sulle oscillazioni semantiche del nome di Elettra si veda, in appendice al presente studio, il contributo di Nicolò Casella, che qui ringrazio.

¹⁸ *HE*, p. 46; *S.W.* XXIX, pp. 354-355. Un riferimento a questo passo si ritrova anche in un appunto coevo, relativo alla commedia incompiuta dal titolo *Der Park* (1906): «vergl. jenen Traum von de Quincey: eine ungeheure Entscheidung irgendwo die irgendwie von ihm abhängig ist» (*ivi*, p. 161, r. 12 e sgg.; «cfr. quel sogno di De Quincey: una spaventosa decisione da qualche parte che in qualche modo dipende da lui»).

Somewhere, I knew not where – somehow, I knew not how – by some beings, I knew not whom – a battle, a strife, an agony, was conducting – was evolving like a great drama or piece of music; with which my sympathy was the more insupportable from my confusion as to its place, its cause, its nature, and its possible issue. I, as is usual in dreams (where, of necessity, we make ourselves central in every movement), had the power, and yet had not the power, to decide it. I had the power, if I could raise myself, to will it; and yet again had not the power, for the weight of twenty Atlantics was upon me, or the oppression of inexpressible guilt. “Deeper than ever plummet sounded”, I lay inactive.

In qualche luogo, non sapevo dove, in qualche modo, non sapevo come, qualcuno, non sapevo chi, lottava in una battaglia: una grande lotta, un’agonia... si svolgeva e sviluppava come un gran dramma o un pezzo di musica: e la simpatia ch’io provavo per tutto ciò era ancor più insopportabile perché proprio non avevo idea né del luogo, né della causa, o della natura e dell’esito possibile di quella contesa. Come succede nei sogni (dove necessariamente noi siamo il centro di tutto), io avevo in me il potere di deciderla, eppure non l’avevo. Ne possedevo la facoltà, se avessi potuto alzarli; ma non potevo, perché mi sentivo come schiacciato dal peso di venti oceani, o oppresso da una colpa inesplicabile: giacevo inerte, “più giù di quanto mai scandaglio scese”.¹⁹

Esso fa parte del racconto, riportato nella sezione intitolata *The Pains of Opium*, di un sogno occorso al protagonista nel 1820. Come Elektra, questi si sentiva impossibilitato ad alzarsi; la causa era il peso, equiparato all’oppressione di una colpa inesplicabile, di venti Atlanti. L’esagerazione è bilanciata in de Quincey da un riferimento – quello all’inerzia dello scandaglio – che rende bene l’idea dell’inattività.²⁰ Restando priva di contrappeso, ed essendo anzi enfatizzata dall’aggettivo “ungeheuer”, in *Elektra* l’immagine diviene ancora più impressionante. L’aspetto interessante, o forse la causa del processo di adattamento è tuttavia proprio il nome della massa d’acqua. Lanciandosi in una metafora, il moderno protagonista inglese delle *Confessioni di un oppioman* aveva buon gioco nell’evocare l’Oceano che cinge le Isole Britanniche; non altrettanto può dirsi di un’antica donna greca, prigioniera nel cortile di un palazzo sito a distanza ragguardevole da un mare – l’Egeo – la cui forza, per quanto grande, non è paragonabile a quella dell’Oceano. Accingendosi all’adattamento,

¹⁹ THOMAS DE QUINCEY, *Confessions of an English Opium-Eater* (1821-22; ed. riveduta 1856). L’edizione consultata da Hofmannsthal è quella a cura di William Sharp, London, Scott, 1886, dove il passo in questione si trova alle pp. 100-101; l’edizione italiana delle *Confessioni di un oppioman* da cui è tratta la traduzione effettuata da Filippo Donini è quella a cura di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1979 (1987²), p. 90.

²⁰ La citazione deriva da Shakespeare (*La tempesta*, III, iii). Alonzo: «Perciò mio figlio giace in un letto di melma. Ma io più in fondo che non arrivi lo scandaglio, voglio andare a raggiungerlo e a giacere al suo fianco: nel fango». La traduzione è ricavata da WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatro*, introduzione di Giorgio Melchiori, traduzione e note di Cesare Vico Lodovici, 5 voll., Torino, Einaudi, 1970-1981: V, p. 612.

Hofmannsthal comprese lo straordinario potenziale semantico della riscrittura: chiamando l'Atlantico semplicemente "Oceano", Elektra finisce per riattivare in esso la valenza mitologica che interseca la storia del proprio nome.

Ignorando le notizie ricavabili dall'edizione critica, l'autrice di un contributo apparso un anno prima del volume contenente *Elektra* ipotizza invece in Hofmannsthal un'influenza, peraltro non trascurabile, della cultura Hindi.²¹ In una *Upanishad* tradotta in tedesco in una raccolta curata nel 1897 da Paul Deussen, orientalista in forza all'epoca all'Università di Kiel, l'immagine dell'Oceano è collegata a una straordinaria quantità di multipli:

Der das Avyaktam als Vyaktam
Vierundzwanzigfach sichtbar macht,
Als zweiheitlos und zweiheitlich,
Als dreifach, fünffach kennt man ihn.

Colui che rende visibile l'Avyaktam
come Vyaktam, ventiquattro volte,
è conosciuto come non duplice e duplice,
come triplice, come quintuplo.

Durch die Erkenntnis als Auge
Sehn Brahmanen von Brahman an
Bis in die Pflanzenwelt abwärts
Sich hindurchziehen den Einen nur.

Attraverso la conoscenza come occhio
da Brahman in poi, i Brahmini
fino giù nel mondo delle piante
vedono trapassare solo Lui Unico.

Dem eingewoben dies Weltall,
Was sich bewegt und nicht bewegt,
In Brahman auch vergeht alles
Wie Schaumblasen im Ozean.

A colui che è intessuto questo cosmo,
ciò che si muove e non si muove,
anche in Brahman svanisce tutto
come bolle di schiuma nell'Oceano.

In ihm, in dem die Weltwesen
Einmündend, werden unsichtbar,
Vergehn sie und erstehn wieder
Gleich Schaumblasen zur Sichtbarkeit.

In lui rifluendo diventano invisibili
gli esseri del mondo.
svaniscono e risorgono
come bolle di schiuma.

Daß er als Seele im Leib weilt,
Zeigt aus Gründen der Weise auf,
Und daß als Gott er stets wieder
Die Wohnung wechselt tausendfach.

Che Egli come anima abita il corpo,
mostra con ragione il saggio;
e che come Dio continuamente
cambia abitazione mille e mille volte.

Wer satzungstreu als Brahmane
Dies bei dem Totenmahle lehrt
Erlangt für sich und die Väter
Speis' und Trank, unvergängliche.

Chi, in osservanza dei precetti,
insegna questo al banchetto funebre
ottiene per sé e per i padri
da mangiare e da bere in eterno.

²¹ ESTI SHEINBERG, "Schweig und tanze!" 'Elektra', by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss, «Min-Ad. Israel Studies in Musicology Online», V, 1 (2006), http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad/06/Why_does_Elektra.htm (ultima consultazione 2 settembre 2016).

Doch wer Brahman und sein Gesetz,
Sei er Brahmane oder nicht,
Erkennt, der schwindet, einmündend,
Zu dem in Brahman Ruhenden,
----- zu dem in Brahman Ruhenden.²²

Però chi riconosce Brahman e la sua legge,
che sia Brahmane oppure no,
svanisce rifluendo
in colui che riposa in Brahman,
----- in colui che riposa in Brahman

La probabilità che Hofmannsthal conoscesse questo testo è buona, essendo la raccolta apparsa negli anni in cui il giovane, onnivoro scrittore viennese formatosi sui classici antichi conduceva gli studi destinati a compiersi nel 1898 col conseguimento del dottorato in filologia romanza.²³ È però possibile che qualche rudimento di cultura hindi fosse noto anche a de Quincey, il quale fa risalire al maggio del 1818 un altro sogno, incentrato sulla figura del Malese. Questo personaggio avrebbe trasportato ogni notte l'oppiomane in oniriche avventure orientali, facendogli compiere esperienze orribili: «I fled from the wrath of Brama through all the forests of Asia; Vishnu hated me, Seeva laid wait for me» («Fuggivo dall'ira di Brama per tutte le foreste dell'Asia; Visnù mi odiava, Siva stava in agguato per me»)²⁴ Ancor più interessante è però, in rapporto a Hofmannsthal, il sogno antecedente, avvenuto in un periodo in cui l'oppiomane era perseguitato dalle visioni di laghi e distese d'acqua, sopra le quali aveva cominciato ad apparire un volto umano:

[...] upon the rocking waters of the ocean the human face began to appear: the sea appeared paved with innumerable faces, upturned to the heavens; faces imploring, despairing, surged upwards by thousands, by myriads, by generations, by centuries: – my agitation was infinite, – my mind tossed – and surged with the ocean.

[...] sopra le ondegianti acque dell'oceano cominciò ad apparire il volto umano: il mare sembrava una distesa di volti innumerevoli, levati al cielo: imploranti, rabbiosi, disperati, si alzavano in ondate a migliaia, a miriadi, intere generazioni, secoli e secoli... Infinito era il mio turbamento... la mia mente vacillava ... ondeggiava selvaggia come l'oceano.²⁵

²² PAUL DEUSSEN, *Sechzig Upanishad's des Veda*, Leipzig, Brockhaus, 1897, p. 641. Il libro non è tradotto in italiano, né lo è il testo originale sanscrito; la traduzione qui proposta ha beneficiato delle preziose competenze di Lilo Geick per il tedesco e di Alberto Pelissero per il sanscrito.

²³ L'ipotesi è avanzata da Sheinberg sulla base dei riscontri attingibili da HARTMUT ZELINSKY, *Brahman und Basilisk: Hugo von Hofmannsthal's poetisches System und sein lyrisches Drama "Der Kaiser und die Hexe"*, München, Fink, 1974, pp. 137 e 144 (Münchener Germanistische Beiträge, 13).

²⁴ TH. DE QUINCEY, *Confessions*, cit., p. 96 (trad. it. cit., p. 86).

²⁵ TH. DE QUINCEY, *Confessions*, cit., pp. 94-95 (trad. it. cit., pp. 84-85).

Infine, de Quincey lascia trapelare un particolare utile per comprendere in Hofmannsthal l'interesse per le *Confessioni* durante la stesura di *Elektra*. La protagonista della tragedia antica è assimilata dall'oppiomane a "M.", la consorte dietro cui s'intravede Margaret, la moglie dell'autore. All'inizio della seconda parte del libro, de Quincey parla in chiave autobiografica delle sue interminabili passeggiate in Oxford Street, punteggiate da visioni più spaventose di quelle che avevano tormentato Oreste. Come l'eroe antico, l'oppiomane vede il proprio letto circondato dalle Eumenidi, ed Elettra sempre pronta ad accudirlo:

For thou, beloved M---, dear companion of my later years, thou wast my Electra! [...] For thou thoughtest not much to stoop humble offices and kindness, and to servile ministrations of tenderest affection; [...] nor, even when thy own peaceful slumbers had by long sympathy become infected with the spectacle of dread contest with phantoms and shadowy enemies that oftentimes bade me "sleep no more!" – not even then, didst thou utter a complaint or any murmur, nor withdraw thy angelic smiles, nor shrink from thy service of love more than Electra did of old. For she too, though she was a Grecian woman, and the daughter of the king of men, yet wept sometimes and hid her face in her robe.

Perché tu, diletta Margherita, cara compagna di questi ultimi anni, tu fosti la mia Elettra [...] Poiché tu non sdegni di scendere ai più umili uffici della gentilezza, e compi con tenero affetto le mansioni servili; [...] e nemmeno quando i tuoi stessi sonni pacifici furono, per lungo partecipare, contaminati dallo spettacolo della mia paurosa lotta coi fantasmi e le ombre nemiche che spesso mi ordinavano, come a Macbeth, di non dormire più, nemmeno allora tu pronunciasti un lamento o un mormorio né rifuggisti dalle tue cure amorose più di quanto facesse nei tempi antichi Elettra. Poiché anch'ella, sebbene greca e figlia di un re degli uomini, pure piangeva talvolta, e nascondeva il volto nelle vesti.²⁶

Non è da escludere che Hofmannsthal abbia tenuto presente questo passo durante la stesura della scena del riconoscimento fra Elettra ed Oreste; ma quel che più importa è che dalle *Confessioni* egli abbia tratto, e soprattutto elaborato, la metafora acquatica.

Quanto all'aggettivo "ungeheuer", riferito all'Oceano unitamente a "zwanzigfach", non è facile resistere ad almeno due tentazioni. La prima è che le *Confessioni* di de Quincey, apparse sul «London Magazine» nel 1821 e pubblicate in volume l'anno seguente, siano transitate sotto gli occhi di James Robinson Planché e di Theodor Hell, rispettivamente autore e traduttore del libretto dell'*Oberon* di Carl Maria von Weber (1826).²⁷ La suggestione deriva dal fatto che

²⁶ TH. DE QUINCEY, *Confessions*, cit., p. 44 (trad. it. cit., pp. 44-45).

²⁷ L'opera di Weber andò in scena per la prima volta su testo inglese al Covent Garden di Londra il 12 aprile 1826; la prima rappresentazione in tedesco, lingua in cui l'opera prese poi a circolare, avvenne invece postuma (Weber era morto a Londra il 5 giugno), il 23 dicembre di quello stesso anno a Lipsia.

uno dei pezzi più celebri dell'opera è l'aria cantata da Rezia nella scena finale del secondo atto, dopo il naufragio causato dalla tempesta scatenata da Puck. In essa la principessa, temporaneamente lasciata sola dal cavaliere Huon/Hüon allontanatosi in cerca d'aiuto, esordisce con un'ammirata quanto sgomenta lode della potenza dell'Oceano:

Ocean! thou mighty monster!
That lies curled like a green serpent, round about the world!
To musing eye thou art an awful sight,
When calmly sleeping in the morning light;
But when thou risest in thy wrath,
As now, and fling'st thy folds around some fated prow!
Crushing the strong ribbed bark as if it were a reed!
Then, Ocean, art thou terrible indeed.
Still I see thy billows flashing!
Through the gloom their white foam flinging,
And the breaker's sullen dashing
In mine ear hope's knell is ringing.

Ozean! Du Ungeheuer! Schlangen gleich
Hältst du umschlungen rund die ganze Welt!
Dem Auge bist ein Anblick von Größe du,
Wenn friedlich in des Morgens Licht du schläfst!
Doch wenn in Wut du dich erhebst, o Meer!
Und schlingst die Knoten um dein Opfer her,
Zermalmend das mächtige Schiff, als wär's ein Rohr:
Dann, Ozean, stellst du ein Schreckbild dar.
Noch seh' ich die Wellen toben,
Durch die Nacht ihr Schäumen schleudern,
An der Brandung wild gehoben,
Jede Lebenshoffnung scheitern!²⁸

Come il sogno dell'oppiomane, i versi di Planché tradotti da Hell costituiscono un bel repertorio di vocaboli e immagini per il monologo di *Elektra*: spingono in questa direzione i sostantivi “Ungeheuer” e “Wut”, nonché il verbo “sich erheben”; e ancora, in triangolazione con Deussen, le schiume (“ihr Schäumen”) selvaggiamente sollevate dalla risacca, le quali rimandano alle “Schaumblasen” che fanno altrettanto nelle strofe della *Upanishad*.

Se la conoscenza delle *Confessioni* da parte di Planché è congetturabile su base storico-culturale (il libretto di *Oberon* fu scritto a Londra negli anni di maggior successo del libro di de Quincey), altrettanto può dirsi – seconda delle due tentazioni – per quella dell'opera di Weber da parte di Hofmannsthal. Dispiegandosi fra il 1901 e il 1903, la genesi di *Elektra* si colloca al centro di quel decennio 1897-1907 in cui alla guida dell'Opera di Vienna stava Gustav Mahler, assiduo e devoto interprete del teatro weberiano; dunque, non è difficile supporre che Hofmannsthal abbia avuto modo di assistere a qualche rappresentazione di *Oberon* o a qualche sua esecuzione in forma di concerto;²⁹ o

²⁸ Traduzione italiana di Olimpio Cescatti approntata in occasione di una rappresentazione al Teatro alla Scala nella stagione 1988-89: «Oceano! Oh mostro! Come serpente / avvinghi tutto il mondo! / All'occhio sei uno spettacolo sublime / quando dormi amico nella luce del mattino! / Ma quando in furia ti sollevi, o mare! / e inghiotti i miseri come tua offerta, / stritolando la possente nave come fosse un giunco, / allora, Oceano, tu sei una spaventosa immagine. / Vedo ancora infuriare le onde, / nella notte riversarsi schiume / selvaggiamente sollevate dalla risacca, / naufragare ogni speranza di vita!».

²⁹ Sotto la direzione di Mahler, all'Opera di Corte di Vienna andarono in scena le seguenti opere weberiane: 1) *Il franco cacciatore* (nuovo allestimento, 21 ottobre 1898; 43 recite sino al 1907, 13 delle quali dirette da Mahler); 2) *Euryanthe* (ripresa di un allestimento precedente,

quanto meno di conoscere l'aria di Rezia in uno dei tanti recital tenuti dalle cantanti nei salotti popolati di personaggi molto simili a quello da lui mirabilmente ritratto in *L'avventuriero e la cantante*.³⁰

3.

Se la traduzione delle *Upanishad*, le *Confessioni* di de Quincey e l'aria di Rezia contribuiscono a sostanziare in Hofmannsthal l'immagine dell'Oceano, è utile chiedersi perché l'evocazione della potenza acquatica sia appannaggio di Elektra. Mentre in Sofocle e in Euripide la conclusione di questo episodio della saga coincide con la restaurazione dell'ordine sociale,³¹ in Hofmannsthal e ancor di più in Strauss l'epilogo della tragedia dà luogo a un approfondimento delle indagini su Elektra in quanto donna, e non solo in quanto ingranaggio di un meccanismo più grande di lei. La vendetta, meditata per anni ma appaltata alla fine al fratello, estingue il senso della vita di Elektra, la quale non può sopravvivere al suo compimento; o meglio, può sopravvivergli solo rifluendo nell'Oceano come un fiume in Brahma. Segregata dal tempo contingente, Elektra vive immersa in un tempo 'oceanico' fatto di ricordi, ombre e presentimenti che le danno l'illusione, provvisoriamente salvifica, della sospensione della storia.³²

19 gennaio 1903; 5 recite nell'anno, 4 delle quali dirette da Mahler); 3) ancora *Euryanthe* (con libretto rivisto da Mahler: 19 gennaio 1904; 5 recite nell'anno, 4 delle quali dirette da Mahler). Cfr. FRANZ WALLNAUER, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Wien, Löcker, 1993, pp. 220-226; a p. 48 compare inoltre un accenno relativo a un allestimento di *Oberon* previsto per il 1907 ma non andato in porto, causa la rottura dei rapporti di Mahler con la direzione del teatro. Dopo averla diretta una prima volta a Lipsia nella stagione 1886-87, Mahler rimase sempre affezionato a quest'opera, di cui approntò anche una revisione, pubblicata a Vienna nel 1919 ed eseguita per la prima volta a Hannover il giorno di Natale del 1924.

³⁰ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Der Abenteurer und die Sängerin*, in ID., *Kritische Ausgabe*, cit., V, *Dramen 3. Die Hochzeit der Sobeide – Der Abenteurer und die Sängerin*, a cura di Manfred Hoppe, 1992, pp. 95-299 e 417-546. Il volume raccoglie, con diversi sottotitoli, le tre versioni (teatrali e non) del lavoro di Hofmannsthal. Andato in scena simultaneamente a Vienna (Burgtheater) e a Berlino (Deutsches Theater) il 18 marzo 1899, esso fu in seguito rivisto dall'autore, il quale ne confezionò una versione intitolata *Der Abenteurer und die Sängerin oder: Die Geschenke des Lebens. Dramatisches Gedicht in zwei Akten*, andata in scena al Deutsches Theater di Berlino il 7 gennaio 1921. In quest'ultima versione la *pièce* è disponibile in trad. it. col titolo *L'avventuriero e la cantante o I doni della vita*, a cura di Enrico Groppali, Milano, SE, 1987.

³¹ In questa direzione Euripide fa compiere un passo ulteriore a Elettra, la quale si sposa con Pilade e mette addirittura al mondo figli.

³² STÅLE WIKSHÄLAND, *Elektra's Oceanic Time: Voice and Identity in Richard Strauss*, «19th-Century Music», XXXI, 2 (novembre 2007), pp. 164-174.

La commistione perversa fra benessere e oppressione risulta chiara sin dall'inizio, nel monologo attraversato dal vagheggiamento dell'infanzia, punteggiato dall'evocazione del nome di Agamemnon e venato da un motivo fatalistico il cui potere evocativo era stato colto immediatamente da Paul Bekker, autore del primo studio critico sull'opera di Strauss.³³

Personaggio intorno a cui ruota l'intera vicenda, il re di Micene è il perno della tragedia che prende le mosse dal suo omicidio. Il motivo su cui Elektra scandisce il nome del padre deflagra dapprima in orchestra, ad apertura di sipario, quindi risuona ora in scena ora in buca un numero incalcolabile di volte; infine, esso suggella l'opera con una manovra armonica dalle molte implicazioni. Plasmato sulle sillabe del nome "A-ga-mem-non", il motivo deve la propria plasticità all'impiego esclusivo da parte di Strauss di note appartenenti alla triade; minore nel brevissimo prologo e maggiore nell'ampio epilogo. Fra questi due momenti, separati da cento minuti di musica incandescente, il motivo del re di Micene va soggetto a ogni sorta di distorsione, proprio come il ricordo che del padre serba Elektra; la quale, nell'opera ancor più che nella fonte letteraria, ne invoca ciclicamente – *recte*: 'oceanicamente' – il nome.³⁴

Fra le tante trasformazioni a cui il motivo di Agamemnon va soggetto è importante qui indicarne una, meno evidente ma ben più eloquente di altre. Nel momento in cui Elektra dice di non poter condurre la danza a causa del peso dell'Oceano, Strauss fa avvertire il suo senso di schiacciamento sfruttando il potenziale espressivo dell'armonia napoletana. Egli però compie un'altra operazione gravida di senso: assegnando a oboi e corni tre occorrenze consecutive (Es. 5a) del motivo su cui Chrysothemis aveva salutato l'impresa del fratello («Es ist der Bruder», Es. 2), e a fagotti, controfagotto, tuba contrabbassa e contrabbassi altrettante sue inversioni in eco (Es. 5B), Strauss produce una rilettura significativa del motivo di Agamemnon (Es. 5C):

³³ PAUL BEKKER, "Elektra". *Studie*, «Neue Musik-Zeitung», XXX (1909): 14, pp. 293-298; 16, pp. 333-337; 18, pp. 387-391. Il saggio è disponibile anche in traduzione inglese in *Richard Strauss and His World*, a cura di Bryan Gilliam, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1992, pp. 372-405: 382-384.

³⁴ Cfr. LAWRENCE KRAMER, *Fin-de-siècle fantasies: "Elektra", degeneration and sexual science*, «Cambridge Opera Journal», V, 2 (luglio 1993), pp. 141-165: 160.

Es. 5A
3 prima di 233a – 2 dopo 233a

Allmählich wieder bewegter
poco a poco più mosso

ELEKTRA

und ich kann nicht, der O - - ze - an, der

Es. 5B
233a – 234a

Allmählich wieder bewegter
poco a poco più mosso

ELEKTRA

der O - - - ze - an, der un - ge - heu -

ELEK.

- re, der zwan - - zig - fa - che O - - - ze - an

Es. 5c

confronto fra il motivo “Es ist der Bruder” (Es. 2 e 5A) e quello di Agamemnon



Oltre a suggellare la dichiarazione d'impotenza della figlia, il motivo di Agamemnon intride dunque le parole su cui essa s'inaugura («und ich / kann nicht, der Ozean [...]»), lasciando intravedere l'assimilazione, destinata a pronta conferma, fra l'Oceano e il re di Micene.

4.

Dopo aver palesato in modo ineluttabile la propria incapacità di agire, Elektra si lancia nell'unico duetto di tutta l'opera, un episodio in cui la sua voce agisce insieme a quella di Chrysothemis. Presente allo stato larvale nella tragedia, il testo di questo passo fu espressamente richiesto a Hofmannsthal da Strauss, il quale aveva necessità d'interporre un lasso di tempo congruo fra il monologo di Elektra e la sua danza fatale.³⁵ Aggiogate, le voci delle sorelle spaziano nel medesimo registro, obliterando quasi del tutto il testo verbale; il quale, pur redatto al solo fine di generare tensione, non si mostra privo d'interesse drammatico.³⁶ La situazione è teatralmente delicata, poiché l'intreccio fra due linee vocali analoghe per ambito e stile contrasta con l'atteggiamento, opposto nelle sorelle, rispetto ai grandi temi della vita:

³⁵ Alla dichiarazione da parte di Elektra dell'impossibilità di condurre la danza Hofmannsthal faceva seguire, nella sua tragedia, solo il breve intervento di Chrysothemis riportato in tabella su sfondo grigio. Le trattative che nei mesi centrali del 1908 condussero all'allestimento del testo integrativo per l'opera sono documentate nel carteggio fra i due artisti, RICHARD STRAUSS - HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, a cura di Willi Schuh, Zürich, Atlantis, 1952 (1970⁴), pp. 42-45 (ed. it. HUGO VON HOFMANNSTHAL - RICHARD STRAUSS, *Epistolario*, a cura di Franco Serpa, Milano, Adelphi, 1993, pp. 41-46).

³⁶ La programmatica strumentalità della manovra traspare dalle parole con cui il 6 luglio 1908 Strauss chiese a Hofmannsthal l'ampliamento: «Ihren freundlichen Brief vom 4. dankend erhalten! Anbei Ihre Schlußverse, die ich so viel als möglich zu erweitern bitte als Zwiegesang von Elektra und Chrysothemis *nebeneinander*. Nichts Neues, nur Wiederholungen und Steigerungen desselben Inhalts» (R. STRAUSS - H. VON HOFMANNSTHAL, *Briefwechsel*, cit., p. 41; trad. it. cit., p. 41: «La ringrazio della Sua lettera del 4! Le accludo i versi finali che La prego di ampliare il più possibile per un duetto di Elettra e Crisotemide che cantano *simultaneamente*. Niente di nuovo, solo ripetizioni e intensificazioni del medesimo contenuto»).

ELEKTRA

Wir

sind bei den Göttern, wir Vollbringenden.
 Sie fahren dahin wie die Schärfe des Schwerts
 durch uns, die Götter, aber ihre
 Herrlichkeit ist nicht zu viel für uns!
 Ich habe Finsternis gesät und ernte
 Lust über Lust.
 Ich war ein schwarzer Leichnam
 unter Lebenden, und diese Stunde
 bin ich das Feuer des Lebens, und meine Flamme
 verbrennt die Finsternis der Welt.
 Mein Gesicht muß weißer sein
 als das weißglüh'nde Gesicht des Monds.
 Wenn einer auf mich sieht,
 muß er den Tod empfangen oder muß
 vergehen vor Lust.
 Seht ihr denn mein Gesicht?
 Seht ihr das Licht, das von mir ausgeht?
 Ai! Liebe tötet! Aber keiner fährt dahin
 und hat die Liebe nicht gekannt!

CHRYSOTHEMIS

Hörst du nicht, sie tragen ihn,
 sie tragen ihn auf ihren Händen,
 allen sind die Gesichter verwandelt, allen
 schimmern die Augen und die alten Wangen
 vor Tränen! Alle weinen, hörst du's nicht?
 Gut sind die Götter, gut! Es fängt ein Leben
 für dich und mich und alle Menschen an.
 Die überschwänglich guten Götter sind's,
 die das gegeben haben.
 Wer hat uns je geliebt?
 Nun ist der Bruder da, und Liebe
 fließt über wie Öl und Myrrhen. Liebe
 ist Alles! Wer kann leben ohne Liebe?
 Elektra!
 Ich muß bei meinem Bruder stehn!³⁷

ELETTRA

Noi

siamo accanto agli dèi, noi esecutori.
 Ci trapassano essi come taglio di spada,
 gli dèi, ma la loro
 potenza per noi non è troppa!
 Ho seminato tenebre e raccolgo
 gioia su gioia.
 Ero un nero cadavere
 tra i vivi e in quest'ora
 sono il fuoco della vita, la mia fiamma
 accende le tenebre del mondo.
 Deve il mio viso essere più bianco
 del chiarissimo viso della luna.
 Chi posa su di me lo sguardo
 deve cadere morto o deve
 soccombere alla gioia.
 Vedete il mio viso?
 Vedete la luce che riverso?
 Ah! L'amore uccide! Ma nessuno trapassa
 che non abbia conosciuto l'amore!

CRISOTEMIDE

Ascolta, lo portano tutti,
 sulle spalle lo portano.
 A tutti il volto si è mutato, a tutti
 brillano di lacrime gli occhi e le vecchie
 guance! Piangono tutti, non ascolti?
 Buoni sono gli dèi! Buoni! Incomincia
 una vita per te, per me, per tutti.
 L'esuberante bontà degli dèi
 questo ci ha donato.
 Chi ci ha amato mai?
 Ora il fratello è qui e amore
 scorre su di noi come olio e mirra, amore
 è tutto! Chi mai vive senza amore?
 Elettra!
 Io devo stare accanto a mio fratello!

Facendo leva sull'elemento opposto alla sua natura acquatica, Elektra si autoritrae come il fuoco della vita la cui fiamma dissipa l'oscurità del mondo. Elektra ha però un aspetto funereo: il suo volto è più bianco di quello luminoso della luna, talché chiunque la incontri deve predisporre ad accogliere la morte o a consumarsi nel piacere. Alla sorella, che conclude liliale la sua perorazione

³⁷ STRAUSS, *Elektra*, partitura cit., 236a-247a.

dicendo che l'amore è tutto («Liebe ist alles!»), Elektra replica senza esitazione «Liebe tötet!». Se l'autoritratto di Elektra costituisce il massimo accostamento di Hofmannsthal alla poetica dell'Espressionismo, l'intonazione che ne dà Strauss è in assoluta sintonia con lo stato di sovreccitazione destinato a sfociare nella danza, trionfale e mortifera, in cui Elektra si lancia.³⁸

L'idea d'innalzare mediante un confronto serrato sul tema dell'amore la temperatura della scena che conduce alla drammatica estinzione della protagonista pervenne ancora una volta a Hofmannsthal dalle sue frequentazioni della cultura orientale. In un saggio dedicato a Oscar Wilde, nel 1905 lo scrittore aveva riportato un motto di Rumi, uno dei massimi poeti persiani, fondatore nel Medioevo della setta dei Dervisci rotanti:

Es ist überall alles. Alles ist im Reigen.
Wundervolles Wort von Dschellaledin Rumi,
tiefer als alles: "Wer die Gewalt des Reigens
kennt, fürchtet nicht den Tod. Denn er weiß,
daß Liebe tötet".

Tutto è ovunque. Tutto è nella danza
collettiva. Meraviglioso motto di
Dschellaledin Rumi, più profondo di tutto:
"Chi conosce la forza della danza rituale non
teme la morte. Perché sa che l'amore
uccide".³⁹

Se dunque la danza rituale sconfigge la morte mediante la rinuncia all'amore, il fatto che al culmine dell'eccitazione Elektra si lancia in una danza dionisiaca si configura come un'inopinata inversione di rotta; o, per meglio dire, come un'uscita dal suo personaggio. «Schweig und tanze!» («Taci e danza!»), intima Elektra a Chrysothemis che la osserva stranita: oltre all'improvviso sommovimento del corpo, l'uscita dal personaggio comporta l'altrettanto inattesa sospensione dell'unica attività da lei svolta con assiduità: parlare.

Singend und tanzend äußert sich der Mensch
als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit;
er hat das Gehen und das Sprechen verlernt
und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte
emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht
die Verzauberung.

Cantando e danzando, l'uomo si mostra
come membro di una superiore comunità; ha
disimparato il camminare ed il parlare ed è
sulla via di volarsene in cielo danzando. Nei
suoi gesti parla l'incantesimo.⁴⁰

³⁸ La "danza trionfale" che conduce Elektra a stramazzare al suolo fu definita «raccapricciante, quasi cannibalesca» da Ferdinand A. Geißler, uno dei primi recensori dell'opera, cfr. «Die Musik», VIII, 10 (1908-09), p. 244 sgg., trascritto in *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*, a cura di Franzpeter Messmer, Pfaffenhofen, Ludwig, 1989, p. 71: «Sie beginnt am Schlusse wirklich diesen schaudervollen, fast kannibalenartigen Triumphtanz, bis sie dabei zusammenbricht» («Alla fine ella comincia davvero questa danza trionfale raccapricciante, quasi cannibalesca, al termine della quale si schianta al suolo»).

³⁹ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Sebastian Melmoth* (1905), cit. in *HE*, p. 494.

⁴⁰ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechenthum und Pessimismus*,

Questo passo celeberrimo della *Nascita della tragedia* era noto tanto a Hofmannsthal quanto a Strauss, i quali ne offesero, ciascuno coi propri mezzi, elaborazioni destinate a fare storia. Ancor prima di attendere alla stesura di *Elektra*, Hofmannsthal aveva manifestato nella *Lettera di Lord Chandos* (1901) i propri dubbi a proposito della capacità di significazione della parola; analogamente, Strauss aveva dato già in *Salome* (1905) un saggio delle potenzialità annichilenti della danza. Suggellando con la danza il loro primo lavoro comune, il poeta e il musicista mostrano l'impossibilità per Elektra di uscire, se non a prezzo della vita, dal tempo oceanico in cui vive immersa dalla nascita.⁴¹

5.

Prima di comporre, ma anche prima di ultimare *Elektra*, Strauss fu assalito sovente dal timore di produrre un'altra *Salome*.⁴² Epoca antica, ambiente violento, donna fatale, centralità della danza ed epilogo cruento costituivano analogie innegabili nella drammaturgia delle due opere. La decisione di portare a termine dopo diversi mesi il lavoro su *Elektra* fu motivata in Strauss dal superamento di questa perplessità, mediante la messa a fuoco della differenza fondamentale fra le due donne, ravvisabile nell'atteggiamento dinanzi alla "Tat". Laddove Salome è il motore dell'azione, Elektra è una colonna del progetto: la prima agisce con audacia (danzando in modo provocante, esigendo la testa del Battista, baciandola appassionatamente), la seconda rumina pensieri restando immobile (dimentica di dare la scure a Orest, e appena accenna un passo di danza collassa a terra). A una tale differenza di temperamento corrisponde una diversa modalità di estinzione; sempre per schiacciamento, ma materiale nel primo caso e psicologico nel secondo. Laddove Salome soccombe sotto gli scudi dei soldati, Elektra soccombe sotto il peso dell'Oceano. In entrambi i casi il responsabile dello schiacciamento è un uomo: un patrigno sconvolto nel caso di Salome, un padre-Oceano in quello di Elektra. Sanzionato dall'eloquente modulazione con cui, a quattro battute dalla calata del sipario, il motivo impone retrospettivamente sull'opera la luce abbagliante della tonalità di do maggiore, il trionfo di Agamemnon distingue definitivamente *Elektra* da *Salome*. La distanza fra le due opere si può misurare

in *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, sez. III, vol. 1, Berlin, De Gruyter, 1972, p. 26; trad. it. *La nascita della tragedia*, introduzione di Giorgio Colli, versione di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, 1972, 2005²⁴, p. 26.

⁴¹ L'indicazione agogica apposta da Strauss all'inizio della danza fatale di Elektra, «Etwas breit und wuchtig», rinvia al modo in cui Oceano sommerge Elektra: «mit seiner Wucht».

⁴² La scena finale fu composta separatamente, a quasi un anno di distanza dal resto dell'opera, cfr. B. GILLIAM, *Richard Strauss' Elektra*, cit., pp. 63-64.

osservando il ruolo, diversissimo, giocato al loro interno dal sostantivo “Ungeheuer”: laddove in *Salome* esso identifica la soccombente («Sie ist ein Ungeheuer, deine Tochter» / «È un mostro, tua figlia», dice Herodes a Herodias dopo aver visto Salome desiderare sensualmente la testa del Battista⁴³), in *Elektra* esso magnifica la potenza del vincitore, quell'Oceano venti volte grande dietro il quale splende la luce del Titano Agamemnon.

⁴³ L'attribuzione a Salome di tratti mostruosi si trova già in Wilde, il quale fa dire a Erode: «She is monstrous, thy daughter, she is altogether monstrous», cfr. OSCAR WILDE, *Lady Windermere's Fan; A Woman of No Importance; An Ideal Husband; The Importance of Being Earnest; Salome*, Harmondsworth (UK), Penguin Books, 1954, p. 347.

Appendice

Nel nome di Elettra

Nicolò Casella

Sotto il nome di Ἠλέκτρα figurano più personaggi del mito greco. Oltre alla figlia di Agamennone e Clitemnestra, la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* menziona una figlia di Atlante, una di Oceano e una di Danaos; con la stessa radice è inoltre attestata una Elettrione figlia di Helios, oggetto di culto a Rodi.¹ Data la compresenza di più personaggi omonimi, nei secoli si sono susseguite varie proposte etimologiche, diverse a seconda dell'Elettra presa in considerazione.

L'attestazione più antica del nome in riferimento alla figlia di Agamennone figura nel *Catalogo delle Donne* del *corpus Hesiodicum* (fr. 23a Merkelbach-West = fr. 15 Hirschberger), mentre nei poemi omerici Elettra è assente dalla discendenza femminile degli Atridi, che invece annovera Crisotemi, Laodice e Ifianassa.² Da una notizia riportata da Eliano in *Hist. var.* 4, 26, 2 (= fr. 700 Page) si apprende che secondo il poeta melico Xanto, vissuto nel VII sec. a. C. e autore di un' *Oresteia*, sarebbero stati gli Argivi a mutare il nome di Laodice in Elettra, perché dopo l'uccisione del padre la giovane era rimasta nubile: con un gioco paretimologico il nuovo nome era infatti collegato a ἄλεκτρος, "privo del letto nuziale".³ Alla fine dell'Ottocento uno studio di Wilamowitz ha dimostrato l'inattendibilità di questa derivazione,⁴ ma l'ingegnosa paretimologia antica, forse un tentativo di risolvere l'incongruenza con Omero, si è rivelata fertile di sviluppi poetici nel teatro attico, dove lo statuto di vergine è divenuto uno dei tratti caratterizzanti dell'Elettra tragica. Attualmente l'ipotesi più accreditata riconduce l'etimo a ἡλεκτρον e a ἡλέκτωρ, rispettivamente "l'ambra gialla" (e anche una lega metallica) e un epiteto di Helios, traducibile con "il brillante":⁵ Ἠλέκτρα, femminile dell'epiteto solare, indicherebbe dunque "la brillante".⁶ Questo stretto collegamento con la luce – peraltro confermata dal

¹ Per una rassegna delle principali attestazioni e per ulteriori approfondimenti si rimanda ad AUGUST PAULY - GEORG WISSOWA, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearbeitung, Stuttgart, Verlag der Metzlerischen Buchhandlung, 1893-1980, s. vv. 'Elektra' e 'Elektryone'.

² Hom., *Il.*, IX, vv. 144-148.

³ L'accostamento persiste nel lessico bizantino *Etymologicum magnum*, s. v. Ἠλέκτρα.

⁴ Cfr. ULRICH VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, ΑΛΕΚΤΡΩΝΑ, «Hermes», 14 (1879), pp. 457-460.

⁵ Hom., *Il.*, XIX, v. 398; VI, 513.

⁶ Cfr. ALBERT CARNOY, *Dictionnaire etymologique de la mythologie greco-romaine*, Louvain, Éditions Universitatis, 1957, s. v. 'Électre'; ALAIN MOREAU, *Naissance d'Électre*, «Pallas», 31 (1984), pp. 63-64; FEDERICO CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2010, p. 166; cfr. anche *Dizionario Etimologico della Mitologia Greca multilingue On Line (DEMGOL)*, a cura del Gruppo di Ricerca sul Mito e la Mitografia dell'Università di Trieste (GRIMM), <http://demgol.units.it/index.do> s.v. Elettra [ultima consultazione 6 settembre 2016].

mito eziologico dell'ambra scaturita dalle lacrime delle Eliadi per la morte di Fetonte – sembra sottesa anche alle figure omonime, dalla figlia di Helios, Ἥλεκτρονα o Ἥλεκτρούνη, alla Pleiade, figlia di Atlante, trasformata con le sorelle in stella, sino alla figlia di Oceano, madre di Iris, personificazione dell'arcobaleno.⁷

Per la storia dell'interpretazione del nome un caso particolare è rappresentato proprio dall'oceanina. Con ogni probabilità spetta infatti a quest'ultima l'attestazione più antica di Ἥλεκτρα, che compare in due passi della *Teogonia* esiodea, al v. 266 e al v. 349. Sulla prima occorrenza si sofferma un antico scoliaste, che glossa il nome con ἡ λαμπήδων, “la splendente”. Il personaggio è nuovamente menzionato al v. 349, tra le figlie di Oceano e Teti, in un lungo catalogo di nomi ‘parlanti’ (vv. 346 ss.), nel quale ogni oceanina viene a rappresentare una particolare condizione delle acque marine o una caratteristica delle fonti. Dal confronto tra le due attestazioni esiodee Elettra indicherebbe «lo splendore dell'acqua che zampilla».⁸ Per questa ricostruzione la spiegazione più completa, che è servita da modello alle successive, è quella del grande filologo Gottfried Hermann, il quale nella sua *De Mythologia Graecorum antiquissima dissertatio* scrive:

Thaumanti, sive Mirino, alia consociata Oceani filia, Ἥλεκτρα, Coruscia. Proprie nomen hoc expergiscentem notat, ex qua origine sunt etiam ἡλέκτωρ e ἀλέκτωρ. Sed quoniam coruscat mare, quum primum quasi expergiscit imminente tempestate fluctuatio, coruscandi significatus adhaesit.⁹

La traduzione latina di Elettra, *Coruscia*, appunto “la splendente”, deriva dall'aggettivo *coruscus*, “tremolante”, “vibrante”, quindi “brillante”, “lampeggiante”. Il suo significato è ulteriormente precisato dal participio del verbo *expergisco(r)* “sollevarsi”, “destarsi”, evidente allusione al movimento dell'onda che s'innalza. Secondo Hermann, dunque, s'instaurerebbe un collegamento fra movimento e luce, giustificato dal bagliore del mare prossimo alla burrasca. L'interpretazione è avallata da un altro celebre antichista, Friedrich Creuzer, che, senza entrare ulteriormente nel merito, spiega il nome con l'espressione «die sich erhebende Meereswoge».¹⁰ Dai giudizi autorevoli di Hermann e Creuzer dipendono le successive interpretazioni, che di fatto ripropongono il nesso fra luce e onda marina o si dividono tra l'una e l'altra.¹¹ Tale associazione è d'altra

⁷ Cfr. U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, ἈΛΕΚΤΡΩΝΑ, cit., p. 458; HERMANN USENER, *Götternamen*, Bonn, Verlag von Friedrich Cohen, 1896, p. 17; OTTO GRUPPE, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, 2 voll., München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1906, p. 184, nota 11.

⁸ Così propone FRIEDRICH SCHWENN, *Die Theogonie des Hesiodos*, Heidelberg, Winters, 1934, pp. 96-97; cfr. anche ESIODO, *Teogonia*, a cura di Graziano Arrighetti, Milano, Rizzoli, 2004¹⁶ [prima ed. 1984], p. 144.

⁹ GOTTFRIED HERMANN, *De Mythologia Graecorum antiquissima dissertatio*, Leipzig, Staritz, 1817, p. xi.

¹⁰ FRIEDRICH CREUZER - FRANZ JOSEPH MONE, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig - Darmstadt, Leske, 6 voll., 1819-1823² [prima ed. 1810-1812]: II, 1820, p. 433.

¹¹ A titolo esemplificativo si riportano i risultati di una breve ricognizione nella critica ottocentesca di area germanica: «die sich erhebende Meereswoge» (PAUL FRIEDRICH NITSCH, *Neues mythologisches Wörterbuch*, 2 voll., Leipzig - Sorau, Fleischer, 1821: I, p. 660); «die schimmernd sich erhebende Woge»

parte facilmente spiegabile con il riflesso prodotto dal moto ondoso del mare increspato. Occorre infine dire che non si tratta di una combinazione peregrina nelle lingue antiche: ad esempio, l'aggettivo greco αἰόλος, in Omero attestato col significato di "vivo", "rapido", è impiegato a partire dai tragici nell'accezione di "scintillante" e diventa epiteto della notte stellata; per il latino, oltre al già citato *coruscus*, si può ricordare il verbo *mico*, letteralmente "guizzare", usato per descrivere la luce pulsante degli astri.

(JOHANN SAMUEL ERSCH - JOHANN GOTTFRIED GRUBER, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*: parte I, 33, Leipzig, Brockhaus, 1840, p. 138); «Ἠλέκτρην (...) *Pellucidam interpretabimur*» (GEORG FRIEDRICH SCHÖMANN, *De Oceanidum et Nereidum catalogis Hesiodicis* [diss.], Greifswald, Kunike, 1843, p. 5); «eigenthümlichen Glanz» (EMIL BRAUN, *Griechische Götterlehre*, 2 voll., Hamburg - Gotha, Perthes, 1854: I, p. 63); «[...] der Okeanine Electra d. h. der Strahlenden» (LUDWIG PRELLER, *Griechische Mythologie*, 2 voll., Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1854: I, p. 346).

L'amore contro la guerra. Strauss e Hofmannsthal tra *Die Frau ohne Schatten* e *Die ägyptische Helena*

Giangiorgio Satragni

1. Strauss, la politica e il difficile neutralismo

Lungo l'intera Prima guerra mondiale Richard Strauss si trovò in una posizione formalmente vicina al centro del potere politico tedesco. Nel 1898 il musicista era stato infatti nominato Erster Königlich Preussischer Kapellmeister, ovvero Primo maestro di cappella reale e prussiano all'Opera di Corte di Berlino, la Hofoper sulla Unter den Linden. Dieci anni dopo, nel 1908, era stato innalzato a Generalmusikdirektor, carica che prevedeva sempre i titoli "Königlich" e "Preussisch" nonché l'incarico decennale alla guida dei concerti sinfonici della Hofkapelle, anch'essa fregiata del titolo di "Königlich". Per usare una vecchia espressione di corte, Strauss era dunque il maestro di cappella del re di Prussia e Kaiser tedesco, Guglielmo II; era pertanto alle dipendenze del sovrano che, nella fedeltà all'Impero austro-ungarico sceso in guerra contro la Serbia nel 1914 dopo l'attentato di Sarajevo e nel timore di un accerchiamento della Germania, aveva aperto le ostilità contro la Russia il 1° agosto e contro la Francia il 3, invadendo il Belgio il 4. Guglielmo II aveva in tal modo innescato il conflitto su base europea, mentre gli austriaci si erano limitati a farlo in ambito locale, seppur provocando la mobilitazione russa.

Anche in un simile contesto Strauss non fu però un musicista organico al potere tedesco di marca prussiana, come non lo era stato negli anni precedenti. Era pur sempre un bavarese e proveniva dal Regno che aveva sofferto nel cedere parte della sua sovranità – seppur a fronte di compensazioni – nell'ambito dell'unificazione di stampo bismarckiano sotto la corona di Prussia. Anzi, in Baviera, durante gli anni della guerra, le critiche al prussianesimo e al militarismo divennero sempre più accese, sino a sfociare, a conflitto terminato, in contrasti riguardanti la concezione unitaria seppur federale del Reich.¹ Nonostante il seguito artistico controverso raccolto nella natale Monaco, Strauss era legato spiritualmente al sud dell'area di lingua tedesca e al mondo danubiano. Inoltre,

¹ Cfr. DIETER ALBRECHT, "Bayern im Reich", in *Handbuch der Bayerischen Geschichte*, fondato da Max Spindler, nuova curatela di Alois Schmidt, 4 voll.: IV. *Das neue Bayern. Von 1800 bis zur Gegenwart*, 1. *Staat und Politik*, München, Beck, 2003², pp. 328-329.

aveva una maggior consonanza con Vienna che con Berlino: la sua stessa parlata era di matrice austrobavarese con coloritura viennese. A ciò si aggiunse una crescente insofferenza per i viaggi a Berlino dal suo domicilio di Garmisch, circondato dalle montagne, un fatto che da ultimo lo portò a concentrare in periodi limitati gli impegni nella nuova capitale; inoltre, doveva sussistere una certa insofferenza nei confronti degli obblighi sociali berlinesi o, secondo la formulazione di una corrente biografica piuttosto critica verso il compositore, una mancanza di buone maniere nella buona società.²

Sotto il profilo artistico, l'incarico prussiano riguardava appunto l'attività di Strauss come direttore d'orchestra a capo del teatro e della Hofkapelle, ma questo non si tradusse in un vantaggio sotto il profilo compositivo. Nonostante gli sforzi, Strauss non riuscì a far eseguire in prima assoluta all'opera berlinese il suo secondo lavoro per il teatro musicale, *Feuersnot* (1901). In questo modo tutte le sue nuove opere presero la via della sassone Dresda, che divenne il luogo in cui il primo Kapellmeister prussiano ebbe la consacrazione quale autore d'opera di maggior fortuna. Per il lavoro di soggetto monacense Strauss non aveva trovato un accordo di natura contrattuale con la Hofoper di Berlino, e quando poi *Feuersnot* approdò in quarta battuta su quel palcoscenico, nel 1902, Guglielmo II ne chiese la sospensione dopo la settima recita dietro richiesta della consorte Augusta, per via del soggetto licenzioso e delle relative allusioni musicali.³ D'altronde, il Kaiser non aveva un buon rapporto con Strauss fin dal loro primo incontro nel 1899 a Kassel, come il musicista raccontò in una lettera assai citata alla moglie Pauline: «Prima del concerto fui presentato al Kaiser. Questi disse di me a Schuch:⁴ “Senta, è il peggio che ci potesse capitare, è modernissimo, ho nutrito una bella serpe al mio seno”».⁵ Tale diffidenza di Guglielmo II nei

² Cfr. MICHAEL WALTER, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 2015², pp. 178-180.

³ Cfr. *ivi*, pp. 174-175. Walter documenta come il primo scoglio fosse stato di natura contrattuale, ribaltando la *communis opinio* secondo cui il problema fosse in origine di natura morale, cfr. ad esempio nella versione tedesca WILLIAM MANN, *Richard Strauss. Das Opernwerk*, München, Beck, 1967, p. 26 (ed. orig. *Richard Strauss. A critical study of the operas*, London, Cassel and Company, 1964) o BRYAN GILLIAM, *The life of Richard Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 77-78, anche in riferimento ai problemi con la censura.

⁴ Ernst von Schuch, Generalmusikdirektor al Königliches Opernhaus di Dresda, avrebbe lì diretto *Feuersnot*, in seguito anche *Salome*, *Elektra* e *Der Rosenkavalier*.

⁵ *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, a cura di Franz Grasberger in collaborazione con Franz e Alice Strauss, Tutzing, Schneider, 1967, p. 122, lettera del 25 maggio 1899. Il nomignolo di “serpe in seno” (“Hofbusenschlange”) affibbiato a Strauss ha avuto molta fortuna critica: in Italia è entrato nel titolo di un paragrafo di Principe (“La serpe in seno, la banda di farabutti e un rinnovato incontro”, QUIRINO

confronti dello Strauss compositore fu acuita dal successo della scandalosa *Salome*, che giunse a Berlino soltanto nel 1906, un anno dopo la prima a Dresda, con la direzione dell'autore e il trucco scenico e morale di far apparire al termine la stella che annuncia l'arrivo dei Re Magi. Strauss annotò il fatto nei propri ricordi, compreso un passaggio, in seguito divenuto celeberrimo, riguardante il Kaiser: «Guglielmo II disse una volta al suo sovrintendente:⁶ “Mi dispiace che Strauss abbia composto questa *Salome*; mi è molto simpatico, ma con questa si farà un danno terribile”. Questo danno mi permise di costruirmi la villa di Garmisch!».⁷ Poco dopo, il Kaiser lamentò che Strauss non componesse marce militari:⁸ il bavarese, che non si sentiva affatto tagliato per quel genere prussiano, dovette pertanto rivolgere *obtorto collo* alcuni omaggi al monarca e alla famiglia reale, ma questi furono poca cosa e si esaurirono in un ristretto numero di brani di convenzione composti tra il 1905 e il 1907.⁹

Su dette basi si comprenderà, dunque, come Strauss non abbia aderito in forma artistica al diffuso senso patriottico che pervase alcuni suoi colleghi all'inizio della guerra. Fu invece questo il caso di Max Reger, che nel settembre 1914 compose la *Vaterländische Ouvertüre (Ouverture patriottica)*, peraltro eseguita all'interno di un concerto della Hofkapelle nel febbraio 1915, sì con la direzione di Strauss, che tuttavia cedette la bacchetta al medesimo Reger per il suo pezzo.¹⁰ È pur vero che Strauss, su richiesta del sovrintendente Hülsen-Haeseler, avrebbe composto nel settembre 1915 una *Kaiserhymne*, un inno imperiale basato su un antico canto di crociati che iniziava con le parole «Tedesco Imperator, circonfuso di vittoria, dei Germani protettor». Tuttavia, il brano non risulta essere stato eseguito né pubblicato, tantomeno provvisto di una dedica a Guglielmo II.¹¹ Nondimeno, la sfera privata rivela tracce di un attaccamento alla patria. Già il 2 agosto 1914 il musicista annotò con punti esclamativi sulla sua agenda: «Guerra

PRINCIPE, *Strauss*, Milano, Rusconi, 1989 [ivi, Bompiani, 2004²], pp. 692-693) ed è il titolo stesso della monografia di MARIO BORTOLOTTI, *La serpe in seno. Sulla musica di Richard Strauss*, Milano, Adelphi, 2007.

⁶ Il conte Georg Hülsen-Haeseler, Generalintendant dei teatri prussiani.

⁷ RICHARD STRAUSS, *Note di passaggio. Riflessioni e ricordi*, a cura di Sergio Sablich, trad. di Laura Dallapiccola, Torino, EDT, 1991, p. 131 (ed. orig. *Betrachtungen und Erinnerungen*, a cura di Willi Schuh, Zürich, Atlantis, 1957², p. 227).

⁸ Vedi l'aneddoto in KURT WILHELM, *Richard Strauss persönlich*, Berlin, Henschel, 1999², p. 92.

⁹ Sono i brani catalogati come TrV 213, 214, 217, 221, 222.

¹⁰ Cfr. FRANZ TRENNER, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, a cura di Florian Trenner, Wien, Verlag Dr. Richard Strauss, 2003, p. 363; il concerto si tenne il giorno 8.

¹¹ *Kaiserhymne* TrV 218b («Deutscher Kaiser, du Sieggekröner»), cfr. FRANZ TRENNER, *Richard Strauss. Werkverzeichnis*, Wien, Verlag Dr. Richard Strauss, 1999², pp. 210-211 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, 12).

e vittoria! Viva la Germania! Per il momento non ci batteranno!». ¹² La previsione valeva, almeno allora, sul piano militare: nella vita di Strauss la guerra comportò l'indomani, il 3, il sequestro del suo deposito presso la filiale londinese della banca Speyer, dove i beni di Strauss verranno del tutto confiscati al termine del conflitto, come bottino di guerra tolto al cittadino del paese nemico e sconfitto. ¹³ Il 3 agosto era il giorno che precedeva la dichiarazione di guerra del Regno Unito alla Germania: non era trascorso neppure un mese da quando, l'8 luglio, Strauss aveva ricevuto il dottorato *honoris causa* in musica dall'Università di Oxford. ¹⁴ A questo proposito Romain Rolland, lo scrittore pacifista che aveva collaborato con Strauss per l'adattamento ritmico della *Salome* al testo originale in francese di Wilde, annotava nel suo diario, a fine ottobre 1914, come non gli fosse più giunta notizia del compositore dall'inizio della guerra. Rolland riportava la sintesi di un articolo di Richard Specht pubblicato qualche settimana prima a Budapest, dal quale si evinceva che Strauss avrebbe restituito con gioia il titolo accademico «se in cambio fosse stata consegnata o affondata una nave da guerra inglese». ¹⁵ Nondimeno, da quelle righe emergeva la convinzione straussiana che anche in tempo di guerra l'artista doveva occuparsi solo della propria arte, motivo per cui il bavarese «si era di proposito tenuto lontano da manifesti, dichiarazioni, interviste, opinioni stampate, appelli e in particolare da tutte le espressioni biasimevoli circa il comportamento del nemico». ¹⁶

Strauss aveva scelto questo atteggiamento da un lato perché era convinto che la guerra potesse essere combattuta tenendo alta la bandiera dell'arte, dall'altro perché non voleva mescolarsi a una schiera di musicisti che, a suo dire, cavalcavano il patriottismo al fine di trarne un personale tornaconto. Scriveva così, nel febbraio 1915, al poeta e suo librettista Hugo von Hofmannsthal articolando con ira il proprio pensiero:

È abbastanza triste che noi, artisti maturi, seri nel nostro lavoro e fedeli agli ideali dell'arte, dobbiamo avere riguardi verso persone per le quali questo grande momento è soltanto pretesto per portare a galla le loro opere mediocri; che colgono una buona occasione per calunniare i veri artisti quali fatui esteti e cattivi patrioti; che dimenticano che in tempo di pace io ho scritto il mio *Heldenleben*, il *Bardengesang*, canti di battaglia, marce militari, ma adesso di fronte ai grandi eventi taccio per rispetto, mentre

¹² F. TRENNER, *Richard Strauss. Chronik*, cit., p. 358.

¹³ Cfr. *ibidem* e, seppur con qualche imprecisione, K. WILHELM, *Richard Strauss persönlich*, cit., p. 204.

¹⁴ Cfr. F. TRENNER, *Richard Strauss. Chronik*, cit., p. 357, il conferimento è però erroneamente inserito al giorno 9.

¹⁵ RICHARD STRAUSS - ROMAIN ROLLAND, *Correspondance. Fragments de journal*, con una prefazione di Gustave Samazeuilh, Paris, Albin Michel, 1951, p. 169.

¹⁶ *Ibidem*.

loro, approfittando della «congiuntura», si ammantano di patriottismo e buttano fuori la roba più dilettevole – è rivoltante leggere nei giornali della rigenerazione dell'arte tedesca, se soltanto vent'anni fa si rinfacciava al più tedesco di tutti gli artisti: Richard Wagner, la sua «fregola latina»; e leggere come la Giovane Germania dovrà sortire lavata e purificata da questa guerra «eletta», mentre invece si potrà essere contenti se quei poveri ragazzi si ripuliranno di pidocchi e cimici, guariranno da tutte le infezioni, e perderanno l'abitudine di uccidere.¹⁷

La sfera pubblica di Strauss, all'inizio della guerra e negli anni successivi, comportò dunque non manifesti o sostegni ufficiali, quanto piuttosto la direzione di concerti di beneficenza: a Monaco, nel settembre 1914, a favore di musicisti bisognosi,¹⁸ poi a sostegno di vari sodalizi nel 1915 a Dresda e a Berlino, dove Strauss diede un concerto alla Philharmonie con proprie musiche a favore di profughi belgi, raccogliendo la somma di 10000 marchi.¹⁹ La sfera privata, epistolare, mostra invece prese di posizione di natura politica e giudizi forse anche miopi su quanto accadeva, pure sul destino del Belgio attraversato dalle armate guglielmine. Scrivendo nell'ottobre 1914 al direttore d'orchestra olandese Willem Mengelberg, Strauss elogiava la neutralità dei Paesi Bassi, che a suo dire mostravano con tale atteggiamento di aver compreso «la nostra grande e giusta missione culturale, perché questo è la guerra»;²⁰ in più aggiungeva che «il povero Belgio era stato così vergognosamente tradito dagli inglesi e dai francesi» e che «pure noi sinceramente compatiamo il destino di questo bel Paese».²¹ Quanto a lui stesso, «lavoro alle mie cose tranquillo e pacifico qui a Garmisch e spero di completare in partitura la mia *Alpensinfonie* entro la primavera».²² In realtà, Strauss guerreggiava per le proprie esecuzioni nelle stagioni sinfoniche, tant'è che nel 1915 puntò i piedi per far eseguire il colosso dell'*Alpensinfonie* a Berlino, chiamando la Hofkapelle di Dresda in quanto il Kaiser in persona gli aveva negato

¹⁷ HUGO VON HOFMANNSTHAL - RICHARD STRAUSS, *Epistolario*, a cura di Willi Schuh, ed. it. a cura di Franco Serpa, Milano, Adelphi, 1993, pp. 310-311 (ed. orig. RICHARD STRAUSS - HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Briefwechsel*, Zürich, Atlantis, 1978⁵, pp. 297-298).

¹⁸ Cfr. F. TRENNER, *Richard Strauss. Chronik*, cit., p. 358.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 363. Curiosamente, nel concerto a favore del popolo la cui terra era stata invasa dai tedeschi Strauss inserì anche la marcia militare TrV 217, il "Königsmarsch" che aveva composto e diretto il 27 gennaio 1906 per il compleanno del Kaiser Guglielmo II, dedicatario della pagina. L'attività di concerti di beneficenza sarà poi molto intensa nel 1918, cfr. *ivi*, pp. 394-397.

²⁰ *Ihr aufrichtig ergebener: Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, a cura di Gabriele Strauss e Monika Reger, Berlin, Henschel, 1998, p. 39, lettera del 19 settembre 1916 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, 15).

²¹ *Ivi*, p. 40.

²² *Ibidem*.

l'uso della Hofkapelle berlinese, impegnata in altre attività di beneficenza; Guglielmo II riteneva inoltre che il concerto di Strauss fosse un evento privato, non inserito nei cartelloni ufficiali e non opportuno in tempo di guerra.²³

Eppure il conflitto non aveva comportato l'interruzione delle regolari stagioni d'opera o sinfoniche: furono ridotti giocoforza gli organici e il personale, a seguito della chiamata alle armi, ma i teatri non chiusero e in genere le orchestre continuarono a suonare, anche grazie a figure come Strauss, che con la sua arte guardava al di là del conflitto ma forse non si rendeva conto, man mano che la guerra proseguiva, della gravità della situazione. Ancora nel 1916 lamentava con il direttore e compositore Max von Schillings che al Hoftheater di Stoccarda – retto dall'amico – non si programmassero a sufficienza lavori straussiani, provocando una risposta che è uno dei documenti più netti e drammatici sulla situazione della musica *in tempore belli*:

Soprattutto prego di tener conto delle condizioni belliche in un teatro di corte di provincia. Dei nostri 86 membri d'orchestra più di 30 sono stati arruolati. Solo con enormi difficoltà posso mettere insieme l'orchestra della *Salome* e quasi per nulla quella dell'*Elektra*.

[...] Il cosiddetto "periodo di ferro" è nei fatti assai misero sotto il profilo spirituale e culturale. Guarda i cartelloni dei teatri berlinesi. È tremendo. E la cosa include ogni possibile aspetto della questione. Nelle vere metropoli c'è davvero una voglia di andare a teatro, vale a dire un bisogno di distrarsi. Ma qui lo spaventoso assassinio colpisce sempre più a fondo in pressoché ogni famiglia. E qua gli uomini non diventano di ferro, bensì di pietra.²⁴

Forse Strauss, nella ricchezza dell'offerta musicale che governava a Berlino, non si rendeva molto conto della situazione, complice il fatto che erano stati «esonerati dal servizio militare, in parte per ordine esplicito di S.M. l'Imperatore, quasi tutti i primi direttori delle grandi istituzioni di concerti e dei teatri d'opera».²⁵ Così, durante la guerra mostrò, almeno nelle relazioni interpersonali, poco senso dell'opportunità. A Rolland che, elevando nel febbraio 1917 lamenti sulla folle carneficina in atto, gli chiese di esprimersi sulla situazione presente, Strauss rispose dapprima in sintonia:

²³ Cfr. CARSTEN SCHMIDT, *Die Uraufführung der "Alpensinfonie" im Licht bislang unbeachteter Quellen*, relazione al convegno *Richard Strauss: Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption*, München, Ludwig-Maximilians-Universität, 25-28 giugno 2014 (atti in preparazione).

²⁴ ROSWITHA SCHLÖTTERER, *Richard Strauss - Max von Schillings. Ein Briefwechsel*, Pfaffenhofen, Ludwig, 1987, p. 180 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, 7).

²⁵ Lettera di Strauss a Hofmannsthal del 18 agosto 1916, H. VON HOFMANNSTHAL - R. STRAUSS, *Epistolario*, cit., p. 375 (ed. orig. cit., pp. 357-358).

Proprio noi artisti dobbiamo cercare ovunque di tenere lo sguardo libero e rivolto al bello e al sublime, mettendoci al servizio della verità, che forse un giorno finalmente – come la luce nelle tenebre – penetrerà anche nel fitto intreccio di menzogne e inganni nel quale il mondo, in preda alla follia, pare avviluppato.²⁶

Subito dopo rivelò tuttavia scarso tatto nel protestare, in privato, contro la Francia:

Mi sono purtroppo giunte in Svizzera, da più parti, spiacevoli notizie circa il trattamento disumano dei poveri prigionieri di guerra tedeschi, che hanno ricevuto terribili maltrattamenti, insulti, financo torture da parte dei Suoi concittadini. Quale opposto qui in Germania, in Inghilterra, persino in Italia, da dove non si è levato alcun lamento!

Poi invitò senza remore il suo corrispondente francese ad andarlo a trovare a Garmisch, così che potesse ricavare impressioni del popolo tedesco in tempo di guerra. Rolland lasciò cadere l'invito e non rispose, ma annotò nel suo diario:

Richard Strauss mi scrive da Zurigo (12 febbraio), poco prima di lasciare la Svizzera. Mi propone amabilmente di andarlo a trovare per qualche tempo a Garmisch, in Baviera! Si prenderebbe l'onere di procurarmi un lasciapassare... Che scarso fiuto hanno questi tedeschi per la condizione spirituale in Europa! Immaginiamoci la situazione inversa: un tedesco invitato in Francia, come dire, un soldato di Napoleone nella Saragozza assediata!²⁷

2. *Die Frau ohne Schatten*: la generazione di figli contro l'orrore della guerra

Sappiamo dunque che lungo tutto il conflitto Strauss, con ferrea disciplina, non interruppe i suoi progetti artistici e, pertanto, neppure il lavoro a quell'opera che sarebbe divenuta la più alta, non soltanto fra quelle nate in collaborazione con Hofmannsthal. Era *Die Frau ohne Schatten* (*La donna senz'ombra*), il cui progetto occupò i due autori fin dal 1911. Allo scoppio della guerra Strauss aveva già concepito l'intero impianto musicale del I atto, mentre Hofmannsthal ancora doveva terminare la stesura del libretto del III atto: un compito non facile, considerato il servizio diplomatico cui il poeta fu destinato negli anni bellici e pericolanti per l'Impero austroungarico, cui egli devotamente apparteneva. Scrivendo al fraterno amico Eberhard von Bodenhausen, al quale indirizzò anche missive riguardanti la sua visione politica del tempo, Hofmannsthal non mancò

²⁶ R. STRAUSS - R. ROLLAND, *Correspondance. Fragments de journal*, cit., p. 105.

²⁷ *Ivi*, p. 171.

di sottolineare con stupore, già nel 1915, il comportamento di Strauss in tale situazione: «mi scrive allegro e pieno di voglia di lavorare, reclama il terzo atto [della *Frau ohne Schatten*], è stranamente impermeabile a tutto quel che accade – siamo proprio persone così diverse, così lontane l’una dall’altra».²⁸ Fino al 1917, dunque per gran parte della guerra, Strauss fu impegnato con l’estensione della partitura, accanto alle normali tournée come direttore d’orchestra e al rifacimento – sempre a quattro mani con Hofmannsthal – dell’*Ariadne auf Naxos* rappresentata a Vienna il 4 ottobre 1916, un mese e mezzo prima che si spegnesse Francesco Giuseppe, preludio alla sconfitta e alla fine dell’Impero. In quella ostentata scansione di normalità professionale e creativa, balza però all’occhio un dato evidente: mentre i soldati si ammazzavano nelle trincee e sui campi di battaglia a suon di bombe, fucili e cannonate, Strauss e Hofmannsthal lavoravano intensamente a un’opera incentrata sulla generazione di figli. Per mezzo dell’arte affermavano indirettamente la vita contro la morte propagata dal conflitto. Ciò avveniva nella cornice della fiaba orientale senza tempo, che però, come tutte le narrazioni simboliche o mitiche, poteva avere una valenza metaforica ed essere attuale in ogni tempo.

Nella *Frau ohne Schatten* l’ombra è il simbolo della fertilità e dell’umanità che mancano alla fata Imperatrice, la quale dovrà acquisire un’ombra per evitare la pietrificazione del suo sposo, il terreno Imperatore, e poter donargli figli. Ella dovrà quindi abbandonare il suo stato soprannaturale per essere pienamente donna, in un processo di discesa al mondo umano che in realtà è un’elevazione dell’animo attraverso il servire.²⁹ L’Imperatrice giunge così alla piena armonia con lo sposo, anche in senso musicale: dopo immani tensioni armoniche e scatenamenti sinfonici altamente drammatici, che nell’opera finiscono per inghiottire la trasparenza eterea della protagonista, i destini della coppia imperiale confluiscono nella purezza melodica all’unisono del do maggiore conclusivo.³⁰ In tale consonanza affluisce pure il destino di un’altra coppia, formata dal Tintore Barak e da sua moglie, che potrebbe generare figli ma non li desidera per vanità, in quanto vuol conservare la fiorente bellezza della gioventù: la Tintora è disposta a vendere l’ombra all’Imperatrice, che tuttavia, con supremo sforzo, la rifiuta,

²⁸ HUGO VON HOFMANNSTHAL - EBERHARD VON BODENHAUSEN, *Briefe der Freundschaft*, Berlin, Diederich, 1953, p. 194, lettera del 3 maggio 1915.

²⁹ Hofmannsthal sintetizzò la vicenda e i suoi contenuti in una breve trama d’autore, consultabile in HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbände*, a cura di Bernd Schoeller e Rudolf Hirsch: *Dramen V. Operndichtungen*, Frankfurt am Main, Fischer, 1979, pp. 382-387.

³⁰ RICHARD STRAUSS, *Die Frau ohne Schatten. Oper in drei Akten von Hugo von Hofmannsthal*, partitura, Mainz, Fürstner, 1919, atto III, da 2 prima di 212.

non sottraendo alla Tintora la fertilità, ma ricevendo così una sua propria ombra grazie alla forza d'animo e al dimostrato altruismo. Il processo di avvicinamento fra il Tintore Barak e sua moglie segue la strada dell'umiltà come per la coppia alta, in base a un disegno di confluenza delle loro anime e delle loro vite in un destino comune, quello della generazione di figli. Per entrambe le coppie risuonano, quindi, alla fine dell'opera le voci dei bambini non nati:

Vater, dir drohet nichts,
siehe, es schwindet schon,
Mutter, das Ängstliche,
Das euch beirrte.

Padre nulla ti minaccia;
ecco, già scompare,
madre, l'angoscia
che vi traviava.

Wäre denn je ein Fest,
wären nicht insgeheim
wir die Geladenen,
wir auch die Wirte!

Ci sarebbe mai una festa,
se non fossimo in segreto
noi gli invitati,
e noi pure gli ospiti!³¹

Nella concezione drammaturgica di Hofmannsthal e Strauss l'etereo coro fuori scena dei bambini non nati, alla fine del terzo e ultimo atto, ripeteva con altri mezzi l'incanto sonoro del terzetto dei guardiani notturni che risuonava, già fuori scena, al termine del primo atto, quando la Tintora aveva separato sdegnosamente il proprio giaciglio da quello del marito:

Ihr Gatten, die ihr liebend euch in Armen liegt,
ihr seid die Brücke, überm Abgrund ausgespannt,
auf der die Toten wiederum ins Leben gehen!
Geheiligt sei eurer Liebe Werk!

Voi sposi, che amandovi giacete abbracciati,
voi siete il ponte, steso sopra l'abisso,
su cui i morti tornan di nuovo alla vita!
Santificata sia l'opera del vostro amore!³²

Con questi versi – intonati per contrasto dalle voci maschili fuori scena e dagli ottoni quasi come un corale in la bemolle maggiore – Hofmannsthal e Strauss riaffermavano con forza un dato eterno: che la sconfitta della morte sta nell'affermare la vita, nell'opporre ad essa la nuova vita dei figli. Negli anni del conflitto questo poteva avere un significato chiaro: opporre l'amore alla guerra, la conciliazione al di là delle tensioni, superamento di ogni conflitto qui mostrato nei destini personali governati da forze superiori. Fu tuttavia un significato che rimase dapprima sulla carta. Infatti la *Donna senz'ombra*, che Strauss completò nel giugno 1917, vide la luce delle scene soltanto a guerra finita, nel 1919,

³¹ *Ivi*, da 229 a 6 prima di 231; trad. it. di Olimpio Cescatti in RICHARD STRAUSS, *Die Frau ohne Schatten* [volume di sala], Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2012, p. 72.

³² *Die Frau ohne Schatten*, partitura cit., atto I, da 1 prima di 128 a 132; trad. it. cit., p. 27.

all'Opera di Vienna, città ormai capitale di una piccola repubblica dopo il crollo dell'Impero asburgico. Anche l'Impero tedesco aveva lasciato spazio alla Repubblica di Weimar: Strauss non era più Maestro di cappella prussiano, benché avesse ricevuto un interim nel novembre 1918 per disporre la programmazione in un vuoto dirigenziale,³³ e aveva assunto nel maggio 1919 la guida del teatro viennese insieme al direttore d'orchestra Franz Schalk, che avrebbe lì tenuto a battesimo in ottobre la *Frau ohne Schatten*. Ma quel significato, che l'opera d'arte compiuta ci trasmette nel simbolo abbracciando con la genesi l'intero sviluppo del conflitto e i suoi prodomi, emerge alla fine di un lungo percorso tra gli eventi bellici in cui non poche furono le contraddizioni. Il 20 agosto 1914, venti giorni dopo l'inizio delle ostilità da parte tedesca, Strauss aveva finito la partitura del I atto, ovvero il disegno generale completo da cui ricavare la partitura. In calce, spinto da un istinto patriottico simile all'annotazione diaristica del 2 agosto, scrisse: «Nel giorno della vittoria di Saarburg. Viva il nostro valoroso esercito, viva la nostra grande madrepatria tedesca!». ³⁴ È facile ricavare da qui l'impressione di uno Strauss guerrafondaio con le armi della cultura germanica, anche alla luce di quanto si legge nella lettera a Mengelberg;³⁵ da altri documenti biografici si apprende però come egli si fosse appassionato alle gesta della nazione quale forma di antidoto a un iniziale sconcerto causato dallo scoppio del conflitto. Hofmannsthal era stato richiamato alle armi dall'esercito austriaco e spedito in Istria il 26 luglio 1914; per sua fortuna, venne ricollocato presto a Vienna, in servizio al Ministero della Guerra, e in seguito condusse missioni diplomatiche a Berlino, a Bruxelles e in Polonia,³⁶ fatto che gli consentì soste intermedie nella capitale, nella vicina residenza a Rodaun o nella villeggiatura di Bad Aussee. Spostamenti a parte, ciò rese possibile portare a termine, anche se a singhiozzo, il libretto della *Frau ohne Schatten*. Resta il fatto che i due eventi – la guerra e l'interruzione del lavoro – provocarono in Strauss un'inquietudine che s'intrecciò al menzionato scarso fiuto politico di cui aveva già dato prova sull'orlo dell'abisso

³³ Il sovrintendente Hülsen-Haeseler si era dimesso e il nuovo governo repubblicano incaricò Strauss e il primo regista Georg Droscher di farsi temporaneamente carico della gestione del teatro, cfr. *Ihr aufrichtig ergebener*, cit., pp. 266-267, nota 1 in calce alla lettera di Emil Nikolaus von Reznicek del 21 dicembre 1918.

³⁴ Cit. in F. TRENNER, *Richard Strauss. Chronik*, cit., p. 358.

³⁵ Cfr. *supra*, nota 20.

³⁶ Scriveva Hofmannsthal a Bodenhausen il 18 luglio 1915: «La mia assegnazione al Ministero della Guerra è terminata ad aprile [...]. Con intervento di gerarchie superiori sono stato sospeso dal servizio "a tempo indeterminato" – Motivo: è nell'interesse pubblico affidare a me – non prettamente quale servizio – certe missioni: tra cui sono stati menzionati i territori occupati, eventualmente anche il Belgio», H. VON HOFMANNSTHAL - E. VON BODENHAUSEN, *Briefe der Freundschaft*, cit., pp. 197-198.

bellico. Il 31 luglio 1914 il compositore aveva infatti scritto alla moglie di Hofmannsthal, Gerty:

Ancora adesso sono assolutamente persuaso che prima di tutto non ci sarà nessuna guerra mondiale, che la piccola baruffa con la Serbia si concluderà presto e che insomma riceverò il III atto della mia *Frau ohne Schatten*. E quei dannati serbi vadano al diavolo!³⁷

Il 22 agosto, finita appunto la particella del I atto, Strauss comunicava ancora a Gerty von Hofmannsthal:

Io ho energicamente contrastato con l'incessante lavoro la depressione psichica dei primi tempi di guerra (ora che ci arrivano le grandi notizie di vittorie, quell'orrendo stato d'animo è quasi superato) e mi sono talmente impegnato che nel giorno della grande vittoria dell'esercito bavarese a Metz, 20 agosto, ho potuto mettere il punto fermo sotto il III abbozzo, sviluppato in tutte le parti, del I atto completo della *Frau ohne Schatten*. Per favore, lo faccia sapere a Hugo, aggiungendo che sono *molto soddisfatto* per il mio lavoro.³⁸

Poi aggiungeva, poco sotto, tra il serio e il faceto:

Hugo ha il dannato dovere di non affrontare la morte per la patria prima che io riceva il mio III atto, che gli renderà, spero, anche maggior gloria di un bell'annuncio funebre sulla «Neue Freie Presse». Ma a parte gli scherzi – è un momento grandioso, e i nostri due popoli si sono battuti magnificamente; adesso ci si vergogna di tutte le critiche e le accuse che si son dette in passato su questo forte e prode popolo tedesco. Si ha la consapevolezza esaltante che questo Paese e il suo popolo si trovino appena al principio di un grande sviluppo e che devono assolutamente ottenere e otterranno l'egemonia sull'Europa.

A volte la penna sfuggiva di mano a Strauss, ma qui lasciò trasparire un sentimento diffuso che in Reger sollecitò la *Vaterländische Ouverture* e che, in ambito politico, fomentò pure nei decenni successivi i tragici disegni d'espansione germanica. Tuttavia, questo non si trasformò mai per Strauss in un aperto nazionalismo artistico. L'interesse per le vittorie militari si configura anche in altri momenti più che altro come sveglia interiore che faccia rimanere vigile lo stimolo creativo, benché in un panorama non rallegrante. Nell'ottobre 1914 il compositore scriveva a Hofmannsthal, di ritorno a Vienna:

In mezzo a tutte le cose sgradevoli che reca questa guerra, escludendo le splendide gesta del nostro esercito – l'unica salvezza è lavorare sodo. Altrimenti l'ottusità della

³⁷ H. VON HOFMANNSTHAL - R. STRAUSS, *Epistolario*, cit., p. 299 (ed. orig. cit., p. 287).

³⁸ *Ivi*, p. 300 (ed. orig. cit., p. 288).

nostra diplomazia, della nostra stampa, il telegramma di scuse del Kaiser a Wilson e tutte le altre indegnità di cui ci si rende colpevoli farebbero morire di rabbia. [...] Com'è l'atmosfera a Vienna? Qui si sente parlare tanto di sconforto e tradimento che non ci si raccapezza! Vincere, dobbiamo vincere, e poi sanno gli dèi se tutto si guasterà un'altra volta.³⁹

Non vinsero, tutto si guastò un'altra volta e andò a finire come sappiamo. Però la *Donna senz'ombra* sarebbe giunta a termine, nel segno dell'amore coniugale e della generazione di figli. L'arte fu così per Strauss e Hofmannsthal il mezzo per superare gli orrori della guerra, al di là della discrepanza tra il contenuto dell'opera e alcune confessioni epistolari, come quella rivelatrice nella lettera che Hofmannsthal mandò a Strauss il 6 febbraio 1915:

Dopo questa guerra, prima di tutto in Germania, si avvertirà un'atmosfera ben determinata, con ben determinate esigenze (e pregiudizi) verso tutto, ma in special modo verso le arti. A prescindere dalle ostilità – d'obbligo, diciamo – in questa atmosfera potrà affermarsi con straordinario successo e con onore proprio la *Frau ohne Schatten*, grazie al tema e alla sua attuazione.⁴⁰

3. Hofmannsthal, l'amor patrio e l'episodio della grotta

In realtà, come Strauss temeva, il poeta austriaco soffriva, appena rientrato a Vienna, per non essere in prima linea a combattere e morire per la patria. Ne reca una traccia vibrante l'epistolario delle confessioni, quello con la contessa Ottonie Degenfeld, cui Hofmannsthal rivelava già a inizio settembre 1914 l'ammirazione per il proprio esercito, audace nel sopperire all'inferiorità numerica: «Valorosi, valorosi quegli uomini! Atroce tortura è il sentimento, ora, ora soltanto così evidente, di non essere con loro».⁴¹ E nel successivo 1915, in una missiva a Bodenhausen, Hofmannsthal ribadiva la lode verso la patria e i compatrioti, impegnati anche sul fronte italiano: «La dichiarazione di guerra dell'Italia ha sortito in Austria il più impensato degli effetti: un possente aumento dell'orgoglio e della combattività, una grande ondata di entusiasmo che attraversa l'intero popolo».⁴² Poche righe prima – come segno dell'intreccio tra storia e arte che,

³⁹ *Ivi*, p. 301 (ed. orig. cit., p. 289).

⁴⁰ H. VON HOFMANNSTHAL - R. STRAUSS, *Epistolario*, cit., p. 308 (ed. orig. cit., pp. 295-296).

⁴¹ HUGO VON HOFMANNSTHAL - OTTONIE GRÄFIN DEGENFELD, *Briefwechsel*, a cura di Marie Therese Miller-Degenfeld con la collaborazione di Eugene Weber, Frankfurt am Main, Fischer, 1974, pp. 307-308 (edizione integrata con le lettere a Julia Freifrau von Wendelstadt, *ivi*, 1986²).

⁴² H. VON HOFMANNSTHAL - E. VON BODENHAUSEN, *Briefe der Freundschaft*, cit., p. 196.

nonostante la reticenza pubblica, appare nel privato anche di Strauss – Hofmannsthal aveva fatto riferimento alla comune opera di quegli anni: «A fine aprile Strauss è stato da me e mi ha suonato gli atti I e II della *Frau ohne Schatten* – che gli sono riusciti in una musica del tutto meravigliosa. La musica è una sintesi delle cose migliori e più vere che egli possa dare». Dunque l'ammirazione per Strauss permaneva, benché i due vivessero sentimenti diversi nel periodo bellico, concordando però in fin dei conti nelle espressioni a favore dei rispettivi eserciti e popoli. Permaneva nonostante la pressione di Strauss nell'esigere testi e altri lavori da Hofmannsthal, che ad ogni modo non si era sottratto a un'intensa attività letteraria propria e in continuo scambio con amici e colleghi del *milieu* viennese, come testimonia il carteggio con Hermann Bahr nel biennio 1915-1917.⁴³ Così, tra una missione e l'altra si accumulavano progetti, abbozzi, lettere a cui rispondere, incluse quelle di Strauss «che à tout prix vuole avere il suo *Bürger als Edelmann*».⁴⁴ Infatti il periodo bellico incluse, oltre alla *Frau ohne Schatten*, non solo il rifacimento dell'*Ariadne auf Naxos*, ma anche l'ulteriore rimodellamento della commedia di Molière che era stata anteposta alla prima versione dell'opera come un tutto organico, commedia ora separata, provvista di qualche altro brano musicale e infine messa in scena a Berlino nell'aprile 1918.

In quel lasso di tempo fu ancora Hofmannsthal, più di Strauss, a lasciar traccia di un legame tra la guerra in corso e la *Frau ohne Schatten*, almeno nel soggetto e circa la possibile opposizione del generare figli alla morte segnata dalle armi. Egli rimise difatti mano alla vicenda, ricavando dal libretto in versi un racconto fiabesco in prosa che articolava meglio gli accadimenti, aggiungendo qualche episodio che non compare esplicitamente nell'opera. Tra le varie persone informate del progetto, Rudolf Pannwitz fu il destinatario il 4 ottobre 1917 di una missiva limpida e sintetica riguardo ai due testi:

È un'opera, probabilmente l'unica vera opera che scriverò nella mia vita. Il lavoro è terminato nel luglio 1914, poco prima dello scoppio della guerra.⁴⁵ Però dopo è subentrato qualcosa che Lei potrà ben comprendere: la voglia di riscrivere ciò che avevo composto in versi, ma in altra forma, come racconto. A esso ho lavorato molto negli ultimi tre anni.⁴⁶

Tra gli episodi rielaborati, uno d'importanza basilare fu scritto da Hofmannsthal mentre le sorti dell'Austria e della Germania volgevano al peggio,

⁴³ HUGO UND GERTY VON HOFMANNSTHAL - HERMANN BAHR, *Briefwechsel. 1891-1934*, a cura di Elsbeth Dangel-Pelloquin, 2 voll., Göttingen, Wallstein, 2013: I, pp. 335-394.

⁴⁴ H. VON HOFMANNSTHAL - O. DEGENFELD, *Briefwechsel*, cit., p. 336.

⁴⁵ In realtà il libretto del III atto, come visto, era solo abbozzato.

⁴⁶ In HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 voll.: XXV.1, *Operndichtungen 3.1*, a cura di Hans-Albrecht Koch, Frankfurt am Main, Fischer, 1998, p. 623.

con l'Europa ormai devastata dalla morte. Il poeta ne diede notizia il 27 maggio 1918 alla Degenfeld:

Il sudiciume della vita s'insinua di continuo – e io voglio tirare fuori il bello da me! In queste atroci settimane ho forse scritto il capitolo più bello della fiaba: come l'Imperatore giunge dai suoi bambini non nati.⁴⁷

Si tratta del passo in cui l'Imperatore entra in una grotta sotterranea, dove viene onorato e servito a mensa da fanciulli che si rivelano essere i suoi bambini non nati:⁴⁸ alla fine del capitolo egli si accorgerà di essere divenuto di pietra, in quanto la fata Imperatrice non è ancora divenuta fertile nel tempo stabilito, senza generargli figli. Questo momento della narrazione, in cui egli incontra i suoi diretti posterì non ancora venuti alla luce, ha una doppia valenza, decisiva anche per il nostro discorso. Da un lato, è l'Imperatore stesso che inizia a evolvere attraverso la comprensione della vita futura rispetto a quella presente, in cui preferisce la caccia al trascorrere le notti con l'Imperatrice, sottraendosi ai doveri coniugali di concepire una prole, seppur nei limiti imposti della natura soprannaturale della sua donna, che non getta ombra, appunto simbolo di fertilità. Dall'altro, la narrazione fa ricorso a una simbologia vaginale e uterina: durante la caccia l'Imperatore entra in un bosco attraversato da un corso d'acqua, con un laghetto originato da una cascata;⁴⁹ lì di fronte sta una grotta «appena più alta di un uomo; il mobile velo dell'acqua veniva a sprazzi a bagnare la soglia cadente [...]». L'Imperatore parlava tra sé, aveva toccato l'acqua con la mano, deposta la sopravveste.⁵⁰ Lasciato fuori il falconiere che lo seguiva alla ricerca dell'uccello prediletto volato via, l'Imperatore attraverso una spaccatura nella roccia penetra nella grotta discendendo rapidamente i gradini, «erano quelli i luoghi della sua prima avventura con la donna amata».⁵¹ L'antro sotterraneo in cui giunge è dunque il ventre materno ove abitano figli futuri non ancora venuti alla luce, che egli conosce all'interno della dimensione uterina, in una visione simbolica del futuro che dovrà condurre anche lui a provare amore in luogo dei passatempo regali. Nell'opera questo episodio, senza la comparsa dei fanciulli e col mero ingresso dell'Imperatore nella grotta, era brevemente vissuto dall'Imperatrice in un incubo,

⁴⁷ H. VON HOFMANNSTHAL - O. DEGENFELD, *Briefwechsel*, cit., p. 359.

⁴⁸ Il racconto e il IV capitolo, nella traduzione italiana di Gabriella Bemporad, sono contenuti in HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Narrazioni e poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1989⁴ (I Meridiani), pp. 757-823: 799-823 (l'originale è confluito in Id., *Sämtliche Werke*, cit.: XXVIII, *Erzählungen 1*, a cura di Ellen Ritter, Frankfurt am Main, Fischer, 1975, pp. 108-196: 139-157).

⁴⁹ Cfr. *ivi*, pp. 802-803.

⁵⁰ *Ivi*, p. 804.

⁵¹ *Ivi*, p. 805.

realizzato da Strauss come interludio nel II atto e accompagnato da una didascalia scenica di Hofmannsthal che prevede la visualizzazione del sogno mentre la donna si agita nel sonno. Rispetto al successivo racconto in prosa, l'opera connotava l'accedere dell'Imperatore alla grotta come l'ingresso in una tomba illuminata da fiaccole sepolcrali, in base a un'insoluta opposizione tra morte e vita, la cui acqua scorre sulla soglia: «Zum Lebenswasser!» («All'acqua della vita!») cantano lì misteriose voci maschili provenienti dall'interno della grotta, mentre altre rispondono in eco «Zur Schwelle des Todes!» («Alla soglia della morte!»). Quando si risveglia, la protagonista fornisce il racconto dell'incubo alla sua Nutrice, aggiungendo nel canto la visione dell'Imperatore pietrificato, che la scena comunque non mostrava.⁵²

Nel rapporto con gli accadimenti storici in quel finale 1918, l'espansione del particolare del libretto in un capitolo sottolineava l'apertura alla vita in un panorama di morte e di sconfitta, era segno di amore opposto alla guerra. Certo, poteva essere solo un'utopia letteraria, ma era prerogativa dell'arte disegnare o almeno immaginare un futuro diverso e migliore. In questo senso, Hofmannsthal proseguiva nella sua lettera alla Degenfeld:

Eberhard [Bodenhausen] mi ha detto un paio di mesi or sono che queste sognate armonie avrebbero tuttavia poco o nulla a che fare con la vita, ma come sarebbe fonte di gioia, al di là di tutto, che ci fossero e ne nascessero continuamente di simili.⁵³

4. *Die ägyptische Helena*: l'amore come antidoto ai traumi della guerra

Non fu comunque solo questo il riflesso, in tal caso per opposizione, della Grande Guerra nell'arte di Strauss e Hofmannsthal; ve ne fu anche uno diretto, sedimentatosi per riapparire qualche anno dopo. Nel 1928, terminata l'opera mitologica *Die ägyptische Helena* (*Elena egizia*), Hofmannsthal diede corpo a un dialogo immaginario con Strauss da pubblicare su due giornali dell'epoca: al fine di chiarire il contenuto del lavoro, l'officina artistica da cui era nata la nuova opera veniva resa esplicita mediante il racconto della vicenda con i relativi significati. In essa Menelao riconduce Elena a Sparta dopo la guerra di Troia, naufragando però sulle coste dell'Egitto, ove gli vien fatto credere che la Elena infedele e causa del decennale conflitto altro non era che un fantasma, mentre quella vera avrebbe dimorato innocente proprio in Egitto. L'informazione accentua in Menelao la perdita dell'equilibrio mentale, già fortemente provato dal tradimento, dagli anni bellici e dal ritorno per nave. Nel dialogo gli autori

⁵² *Die Frau ohne Schatten*, partitura cit., atto II, da 168 a 3 prima di 184.

⁵³ H. VON HOFMANNSTHAL - O. DEGENFELD, *Briefwechsel*, cit., p. 359.

spiegarono il mito classico e lo stato psichico di Menelao in base al vissuto di chi, come loro, aveva attraversato la Prima guerra mondiale. Da un lato, riferendosi all'irruzione dei greci nella Troia in fiamme, Hofmannsthal asseriva: «immaginare gli orrori di una simile notte è cosa in certo qual modo più vicina a noi che agli uomini prima del 1914».⁵⁴ Dall'altro, il personaggio di Menelao era inteso così: «Non è pazzo, ma in una condizione di totale dissesto che si è osservata per giorni e settimane, in così tanti ospedali di guerra, in quanti provenivano dalle più terribili situazioni».⁵⁵ Proprio la terribilità dello stato di Menelao porta la musica di Strauss a esprimere tanto la condizione psichica del re di Sparta quanto i suoni di guerra che, dopo Troia, continuano a rimbombare nella sua testa.

Nell'importante monologo dell'atto I «Zerspalten das Herz / Zerrüttet der Sinn» («Diviso è il mio animo, / sconvolta la mia mente»), in cui Menelao prende drammaticamente coscienza della sua condizione dissociata, il tragitto cromatico e modulante dell'armonia indica, per mezzo dello smarrimento di un centro tonale a fatica ristabilito intorno a mi bemolle minore-maggiore, lo smarrimento psichico.⁵⁶ Già prima, al desiderio di vendetta di Menelao tradito si sovrapponeva l'incubo di ciò che furono la battaglia e l'uccisione di Paride, e il tutto riviveva come stesse accadendo in quel momento. Strauss faceva in modo che lo spettatore, attraverso la musica, udisse non il suono della battaglia in quanto tale, ma il suono della battaglia così come rimbomba nella testa del povero re di Sparta, per mezzo degli urti politonali di fa minore, do minore, la maggiore e accordi correlati a queste tonalità ma sovrapposti, in un contesto di fragore orchestrale.⁵⁷ Più avanti, dopo l'autoconfessione racchiusa nel monologo, questo criterio adottato da Strauss è messo a nudo dalla saldatura fra didascalia e musica: al ricordo della guerra di Troia lo spartano «si mette di scatto le mani sulla testa» e ai fiati tornano i suoni della guerra, con l'accostamento di accordi in rapporto di tritono, si minore e fa minore, secondo la formula classica del *diabolus in musica*.⁵⁸ Tuttavia, come era già accaduto nella *Frau ohne Schatten*, ogni contrasto interiore e di coppia è vinto grazie alla forza dell'amore, che spazza via le dissonanze e i fragori bellici attraverso la consonanza pura. Elena ammette infatti il proprio tradimento di fronte a Menelao, che rimane di nuovo folgorato dalla bellezza della donna e,

⁵⁴ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Die ägyptische Helena* [dialogo immaginario con Strauss], in Id., *Dramen V*, cit., p. 499. Il testo fu pubblicato per la prima volta sulla «Neue Freie Presse» di Vienna e sull'«Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung» di Berlino l'8 aprile 1928.

⁵⁵ *Ivi*, p. 506.

⁵⁶ RICHARD STRAUSS, *Die ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal* op. 75, partitura, Berlin, Fürstner, 1928, atto I, da 3 prima di 123 a 129.

⁵⁷ *Ivi*, da 115 a 118.

⁵⁸ *Ivi*, a 131.

abbandonando ogni incertezza tonale ossia psichica, intona le parole «Ewig erwählt von diesem Blick!» («In eterno prescelto da questo sguardo!») sul tetragono motivo di Helena in un limpido re bemolle maggiore.⁵⁹ A questa prima riconquista dell'armonia, nel doppio senso della musica e dell'esistenza, segue il parallelo diretto col finale della *Frau ohne Schatten*: i destini dell'uomo e della donna confluiscono nel canto all'unisono, qui in re maggiore, preceduto dall'arrivo in scena della loro figlioletta Ermione, presenza ora tangibile dell'umanità futura oltre la guerra trascorsa.⁶⁰

Anche qui l'amore e la prole hanno la meglio sulla guerra, sulle distruzioni e sui traumi. Strauss e Hofmannsthal adoperarono la fiaba e il mito per narrare, con simboli o metafore, la realtà dell'esistenza e i conflitti, bellici o umani, considerando l'arte un mezzo per migliorare l'uomo. Scrivendo i propri auguri a Strauss il giorno di Natale del 1918, Hofmannsthal auspicava infatti: «Che il prossimo anno ci porti a poco a poco la serenità, il principio di un'esistenza nuova, anche se modesta, la possibilità di lavorare e di operare sugli uomini».⁶¹ La *Frau ohne Schatten*, completata negli anni della Prima guerra mondiale ma concepita in precedenza, era forse ancora troppo vicina al conflitto stesso per registrarne tracce dirette o in senso mediato, come accadrà per la *Ägyptische Helena*. Ma la sua valenza simbolica risolta nella generazione di figli rappresentava l'opposto della grande carneficina. Quando, dieci anni dopo, la *Helena* andò in scena col suo riferimento alle situazioni vissute dai soldati nella Grande Guerra, la ricostituita unità della coppia Elena-Menelao, che ha già generato la prole, sancì la vittoria della vita contro la morte.

⁵⁹ *Ivi*, atto II, a 180.

⁶⁰ *Ivi*, da 193 alla fine.

⁶¹ H. VON HOFMANNSTHAL - R. STRAUSS, *Epistolario*, cit., p. 446 (ed. orig. cit., p. 426).

Schönberg, la guerra e l'invenzione del metodo per comporre con dodici note*

Tito M. Tonietti

Poiché non scriverò su lavori così noti come *La traviata* di Verdi o la *Quinta Sinfonia* di Beethoven, invito il lettore ad ascoltare *Die Jakobsleiter* (*La scala di Giacobbe*), composta da Arnold Schönberg intorno alla Grande Guerra, per dare miglior senso a quanto leggerà sotto.

Invece di starsene in poltrona sull'orlo dell'abisso, come avrebbe detto Lukács di Adorno,¹ Arnold Schönberg al contrario partecipava *attivamente* alla guerra che nell'abisso, tutti, li avrebbe trascinati.

Quanto attivamente vi prendeva parte?
In quale forma?
Si distingueva o no dagli altri viennesi più o meno celebri?
Con quali effetti?
Si sente la guerra nella sua musica?
Compare essa nei suoi scritti?

Cercherò di rispondere alle domande con qualche disordine. La guerra tutto mescolava: e rimescolava le carte che la gente avesse in mano fino ad allora, cambiando nel profondo le regole del gioco. Lo sta facendo anche per noi che ne parliamo oggi. Almeno io spero che la guerra del 1914-1918 (prolungata fino al 1945) sconvolga anche la musicologia relativa prevalente nella seconda metà del secolo XX. «Siamo un popolo sconvolto [...]», scriveva Thomas Mann stroncando, di Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (*Il tramonto dell'Occidente*) nel 1924. «Le arti si trovano in piena crisi [...] I problemi entrano uno nell'altro [...] non si può fare l'esteta [...] disinteressandosi nel modo più assoluto delle nuove istanze sociali [...] un processo che sta abolendo il confine tra scienza ed arte [...]».²

* Dedico l'intervento alla memoria di Massimo Mila, che ho frequentato cinquant'anni fa e dal quale ho imparato col tempo il poco di buono che si legge qui.

¹ Cfr. GYÖRGY LUKÁCS, *Cultura e potere*, a cura di Carlo Benedetti, Roma, Editori Riuniti, 1970, p. 168.

² THOMAS MANN, *Sulla dottrina di Spengler*, in *Scritti minori*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1958, pp. 721-722.

Sorpreso dalla guerra mentre era in vacanza sul lago a Murnau con Kandinskij nell'estate del 1914, Schönberg se ne ritornava in fretta a Berlino, dove allora abitava. Qui osservava le nuvole del cielo e cercava di trarne presagi sulle sorti della guerra. Ne scriveva un *Kriegs-Wolken Tagebuch* (*Diario delle nuvole di guerra*).³ Il nostro compositore avrebbe voluto proprio andare in guerra col fucile: non accettava di farsi riformare, ma era malaticcio e inadatto ai compiti militari. In queste faccende, la leggendaria e inesorabile burocrazia della *Kakania*, l'Impero austro-ungarico, guidava i passi di tutti, anche i suoi. Poiché la famiglia era originaria di Pressburg (Bratislava, Pozsony), nel punto triplo tra Austria, Cecoslovacchia e Ungheria, le carte relative andarono avanti ed indietro persino in Ungheria. Fino a quando venne anche lui finalmente arruolato tra la costernazione dei parenti ed amici, ma non sua.⁴

All'epoca, egli si sentiva parte dei – e ben assimilato ai – popoli di lingua tedesca, più alla Germania che all'Austria. Soprattutto ne amava la grande cultura. Voleva, più che doveva, compiere il proprio dovere di suddito devoto. Che proprio quella guerra, da lui considerata giusta, secondo quanto ne leggeva sui giornali e nei proclami imperiali, potesse invece rendere quella sua desiderata appartenenza impossibile, doveva imparare a proprie spese e suo malgrado soltanto nei primi anni dopo la sconfitta della sua parte. «Non sono più un tedesco, un europeo, [...] ma sono un ebreo [...]».⁵

Onde conseguire la vittoria, considerata certa all'inizio, tra i vari compiti assegnatigli il compositore finiva coll'addestrarsi per pochi mesi vicino a Vienna nel campo di Bruck an der Leitha. Entrava in servizio nello Hoch- und Deutschmeister Regiment a Vienna, succursale locale del celebre corpo formato dai Cavalieri Teutoni prussiani. In compagnia di altri artisti, poteva almeno continuare a respirare l'aria della Germania. Gli amici e i colleghi avrebbero voluto farlo esentare: alla fine ci riuscirono contro il suo volere. Fin nell'esilio negli Stati Uniti sarebbe rimasto orgoglioso del suo comportamento. Gli facevano, come scusa, orchestrare marcette insignificanti, che finivano regolarmente tra la carta straccia. Eppure qualche pezzo composto in tali circostanze veniva da lui conservato ed è possibile ascoltarlo oppure leggerlo.⁶

³ Cfr. TITO M. TONIETTI, *Nuvole in silenzio. Arnold Schönberg svelato*, Pisa, Edizioni Plus, 2004, pp. 21-30. L'edizione italiana del testo integrale è anche disponibile in ARNOLD SCHÖNBERG, *Leggere il cielo. Diari 1912, 1914, 1923*, trad. e cura di Anna Maria Morazzoni, Milano, il Saggiatore, 2016, pp. 81-95.

⁴ Le vicende sono raccontate con particolari in T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., *passim*.

⁵ *Ivi*, p. 940. Nel libro vengono raccontate, con i dettagli necessari, le reazioni di Schönberg all'antisemitismo e come l'atteggiamento verso le sue ascendenze ebraiche cambiasse nel tempo.

⁶ Cfr. ARNOLD SCHÖNBERG, *Die eiserne Brigade*, DECCA, 1974, cd 425 626-2; *Der deutsche Michel*, cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., cd-rom allegato, pp. 85-86. Cfr.

Solo una volta ammise che il suo atteggiamento in quel frangente drammatico fosse stato condizionato dalle bugie che leggeva sui giornali. Seguiva su di essi le vicende della guerra con attenzione. Andava d'accordo con Webern, altrettanto entusiasta all'inizio come molti. L'allievo prediletto, in una lettera inedita del 19 dicembre 1914, gli raccontava con parole convincenti il proprio addestramento militare: «Questo mi piace enormemente. C'è dunque sicuramente un'affinità tra le cose militari e il contrappunto. Anche là un cogliere fulmineo, disciplina e idee lampeggianti».⁷

Lo scambio di lettere con Berg era invece pieno di rimbrotti coi quali il maestro rimproverava quest'altro allievo, accusato di essere tiepido, di non impegnarsi abbastanza per la causa patriottica. Sul *Wozzeck*, avrebbe fatto la battuta che la musica dovesse occuparsi «di angeli piuttosto che di attendenti».⁸ In effetti, Berg aveva un fratello negli Stati Uniti d'America. Eppure, alla fine del conflitto, con una curiosa inversione, le parti dei due allievi si sarebbero invertite. Schönberg rompeva drammaticamente con Webern e si riavvicinava a Berg.⁹ Poi il nostro compositore venne riformato, come molti altri artisti famosi. Facevano eccezione il pittore Kokoschka, che venne ferito, e il poeta Trakl, che sconvolto si suicidò. Ma li scandalizzava tutti, per essere assolutamente contrario alla guerra, il celebre polemista e scrittore Karl Kraus. Egli, per questo suo atteggiamento pacifista, pubblico e dichiarato, veniva in genere criticato e subiva persino un processo.¹⁰

I rapporti tra Schönberg e Kraus erano complessi e conoscevano alti e bassi. Sulla guerra, le loro posizioni erano opposte.¹¹ Che il satirico viennese la considerasse un'enorme sciagura, della quale la *Kakania* avrebbe pagato il prezzo, era già chiaro dalla lettura pubblica *In questa grande epoca*.¹²

Tutti questi sudditi, compreso Schönberg, si illudevano circa una rapida e vittoriosa fine della guerra. Kraus, all'opposto, profetizzava la sconfitta e il crollo degli imperi centrali. Il compositore cercava conferma al suo ruolo di profeta per la vittoria nelle nuvole del cielo, che descriveva con attenzione nel suo *Tagebuch*. Lo scrittore satirico osservava invece l'uso di una lingua che, dalla grande

Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen, a cura di Nuria Nono Schönberg, Klagenfurt, Ritter, 1992, p. 146.

⁷ T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., volume, p. 44 (ms. in Library of Congress, Washington D.C., Fondo Schönberg).

⁸ Cfr. *ivi*, p. 114. Testimonianza in KARL RANKL, *Arnold Schönberg*, «The Score. A music magazine», 6 (maggio 1952), pp. 40-43.

⁹ Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., *passim*.

¹⁰ Il processo fu intentato da Alice Schalek, cfr. *ivi*, cd-rom allegato, p. 349.

¹¹ Cfr. *ivi*, volume, cap. 9.

¹² KARL KRAUS, *In dieser grossen Zeit*, «Die Fackel», XVI, 404, (5 dicembre 1914); trad. di Tito Tonietti, in TITO M. TONIETTI, *Gott mit uns. La lingua della guerra, l'ipocrisia delle parole*, Pisa, Tipografia editrice pisana, 2011, pp. 309-325.

letteratura, si era degradata passando dentro la pubblicità ed i giornali. Nel modo di parlare e di scrivere si stavano aprendo piccole falle, screpolature le quali si irradiavano a raggiera. L'impero, cioè, si stava dissolvendo a partire dalla propria lingua: ridotta a retorica e interessata alla propaganda per la guerra, invece che strumento efficace per cogliere la realtà storica. «Nel regno povero di fantasia, dove l'uomo muore per la carestia dell'anima senza neanche accorgersi della fame spirituale, dove le penne sono intinte nel sangue e le spade nell'inchiostro, [...]». Ecco, nell'epoca che Schönberg avrebbe volentieri popolata di profeti, Kraus aveva individuato chi anticipava il futuro con successo, i veri eroi: i giornalisti. «L'ultimo maledetto miracolo dell'epoca poteva trasformare direttamente il nero da stampa in sangue [...] I dispacchi sono armi da guerra come le granate [...]». Con la sua verità, il reporter aveva ucciso loro la fantasia e così rendeva loro con le sue bugie difficile la vita.¹³

Sappiamo quali delle due vie sarebbe arrivata più lontano nel cogliere il loro futuro. Per questo cammino accidentato e irto di ostacoli, purtroppo sarebbe poi arrivato anche il nostro. Eppure nello Schönberg che, come rosolio per le sue speranze, si beveva i peggiori luoghi comuni imperiali, stavano già fermentando alcuni semi pronti a fruttificare. Tra vari frammenti rimasti tali, la composizione alla quale Schönberg avrebbe voluto soprattutto dedicarsi, durante gli anni del conflitto mondiale e subito dopo, era *Die Jakobsleiter* (*La scala di Giacobbe*).¹⁴ Dopo vari passaggi, la composizione germinava dal progetto di una vasta sinfonia con cori, che sarebbe rimasta solo a quello stadio. Risalenti al maggio, poco prima che scoppiasse il conflitto, tra i pentagrammi si notano serie di dodici note. Su di un foglio da musica egli scriveva anche a lato «Walzer».¹⁵ Richiesto molto più tardi, nel 1937, di indicare qualche data per i «molti primi passi» verso il metodo di composizione con dodici note (correntemente poi chiamato spesso dodecafonia), Schönberg scriveva «dicembre 1914 oppure l'inizio del 1915».¹⁶ Rispetto alle date scritte sugli abbozzi, cosa poteva significare quello spostare in avanti dentro il clima della guerra? Che nella sua memoria, certo più a fondo segnata dagli avvenimenti personali del momento, anche la serialità sarebbe stata in incubazione, ricevendo impulsi durante la guerra? Ma non dobbiamo limitarci ad avanzare illazioni incerte sui misteri racchiusi in un cervello particolare. Possiamo invece – seguendone le tracce che non mancano tra le carte da musica, le lettere, gli appunti manoscritti o i commenti sui margini dei libri – ricostruire il suo percorso creativo con una relativa sicurezza.

¹³ Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., volume, pp. 56-59.

¹⁴ ARNOLD SCHÖNBERG, *Die Jakobsleiter. Oratorium*, in Partitur gesetzt von Winfried Zillig, herausgegeben von Rudolf Stephan, Wien, Universal Edition, 1980 (UE 13356).

¹⁵ Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., cd-rom allegato, cap. 4, p. 66, es. 6: ms. in Arnold Schönberg Center, Wien, foglio U 382.

Il lavoro che doveva concludersi ne *La scala* era particolarmente travagliato. Per evidenti motivi, Schönberg non riusciva ad applicarsi con continuità né alla scrittura del testo né alla composizione. In questo caso, le parole precedevano le note. E anche le prime, che a differenza delle seconde arrivarono a una conclusione, non ebbero un parto facile. Gli ci vollero due anni, dal 1915 al 1917, per raggiungere una stesura definitiva. Eppure, alla fine, il compositore doveva considerarlo un testo degno di venir conosciuto e capace di vita propria, se lo fece stampare prima della partitura e addirittura leggere in pubblico a Vienna da un attore.¹⁷ Comunque, anche per esso non mancavano ripensamenti, contrattempi e correzioni. Tutto si potrebbe dire, tranne che – ispirato – gli uscisse di getto dalla penna. Aveva anche chiesto a Richard Dehmel, ma poi non si era trovato in accordo con lui circa il tipo di religiosità troppo terrestre che affiorava dal poema offerto.¹⁸

Nella sua biblioteca, possiamo seguire gli autori che leggeva onde trarne ispirazione e scrivervi il testo da solo. Per farla breve, debbo prosciugare ulteriormente quella che, a sua volta, era l'audace e vertiginosa sintesi finita ne *La scala*: dove il compositore condensava e interpretava nel senso di una religiosità vigorosamente trascendente le sue letture. Metteva da parte in modo definitivo il periodo Maurice Maeterlinck, diventato ora, peggio, un nemico dichiarato della Germania. Piuttosto, leggeva il teosofo Emanuel Swedenborg, il filosofo antifemminista Otto Weininger, lo August Strindberg che si trascinava insonne per gli angiporti di Parigi e nei giardini incontrava angeli ambigui, oppure lo Honoré de Balzac della *Seraphita*. Ma poi troviamo anche, del mistico tedesco Jakob Boehme, *Morgenröte im Aufgang* (*L'aurora nascente*). Probabilmente Anton Webern gli regalò *Der Begriff des Auserwählten* (*Il concetto di eletto*) di Søren Kierkegaard.¹⁹

L'argomento dell'Oratorio era il Giudizio universale. Dalla folla di dannati, penitenti e salvati si staccavano sette gradi in ordine di perfezione crescente.

¹⁶ Lettera a Slonimsky, in NICOLAS SLONIMSKY, *Music since 1900*, New York, Scribner's Sons, 1971⁴, pp. 1315-1316.

¹⁷ Cfr. ARNOLD SCHÖNBERG, *Testi poetici e drammatici*, a cura di Luigi Rognoni, trad. di Emilio Castellani, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 46-67 (rist. *ivi*, SE, 2009, pp. 32-53); cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., cd-rom allegato, pp. 683-685.

¹⁸ Cfr. il carteggio Dehmel-Schönberg 1912-1913, Library of Congress, Washington D.C.; cfr. JOACHIM BIRKE, *Richard Dehmel und Arnold Schönberg: Ein Briefwechsel*, «Die Musikforschung», XI, 3 (1958), pp. 281-285; cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., cd-rom allegato, pp. 29-35.

¹⁹ Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., *passim*; cfr. KATHRYN P. GLENNAN - JERRY L. MCBRIDE - R. WAYNE SHOAF, *Preliminary Catalogue of the Arnold Schoenberg Institute Archive*, Los Angeles, Arnold Schoenberg Institute, University of Southern California, 1986; ora Arnold Schönberg Center, Wien.

Officiava il rito di trasfigurazione Gabriel, l'arcangelo, il quale non lesinava ammonimenti, consigli, spiegazioni su come conseguire la meta agognata: diventare un angelo del cielo.²⁰

L'oratorio è diviso in tre parti: la Terra, l'Intermezzo, il Cielo. Nella prima parte c'è poco da scherzare: vi si dipingono sofferenze, peccati, dubbi, limitazioni e le poche gioie si trasformano in punizioni. Solo la morte, liberandoci dal corpo materiale, permette di farci arrivare a Dio. Schönberg dipingeva un Giudizio universale con pennellate scure, nel quale la massa si perdeva senza scampo e si salvavano in pochi, pochissimi. Secondo le parole del Vangelo non bastava possedere qualche talento, come coloro che cercassero la bellezza: cioè i chiamati, che restavano appesantiti dal loro edonismo. Bisognava salire altri gradi della *Scala*, su, sempre più su. Era necessario arrivare al Genio il quale, nella stesura definitiva, in modo significativo per la sua valenza religiosa, diventava *Der Auserwählte* (L'eletto). Poi, con la morte, l'anima liberata si librava in cielo tra gli angeli. Letta su di un giornale la dipartita del pittore Adolphe Willette, come veniva descritta nel 1926, il compositore avrebbe commentato: «[...] è esattamente uguale alla morte de *La scala di Giacobbe*».²¹

Il personaggio centrale è dunque L'eletto. Egli dovrebbe assolvere al compito più difficile, anzi impossibile: comprendere la verità divina per poterla tradurre in suoni e parole sensibili, adattate alle caduche orecchie dei comuni mortali. Ma costoro non le potranno capire comunque, perché tirati in basso dalla carne peccaminosa che li limita, li corrompe e impedisce loro di elevarsi verso Dio. Troviamo qui la torsione che il secolo XX, con le sue diverse varianti e grandi sforzi, cercava d'imprimere sull'indicibile romantico. La natura di esso, per Schönberg, apparirebbe religiosa alla radice, e soltanto nella sua particolare idea di Dio avrebbe trovato soluzione. Schönberg stava lontano dalla cattolica Vienna; quel suo Dio aveva caratteristiche un po' luterane ed un po' ebraiche, alla radice eretiche rispetto alle confessioni ortodosse ufficiali dei pastori e rabbini, coi quali egli entrava facilmente in contrasto.²²

Il tema sarebbe rimasto presente a lungo nella testa del compositore e doveva ritornare fuori in modo prepotente nell'opera *Moses und Aron*. Al profeta appariva la divinità, nascosta nel Roveto ardente, la quale si esprime cancellando delle parole il loro corrente senso storico. Di conseguenza, il coro le scompone in sillabe prive di senso compiuto e le ricombina in altri modi attraverso un canto polifonico che richiama l'antica pratica del contrappunto fiammingo prebachiano.²³

²⁰ Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., cap. 17.

²¹ *Ivi*, pp. 98-99; *Arnold Schönberg 1874-1951*, cit., p. 196.

²² Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., *passim*.

²³ Cfr. ARNOLD SCHÖNBERG, *Moses und Aron*, Schott's Söhne, Mainz, s. a., pp. 19-20.

Schönberg avrebbe composto il suo *Mosè* basandolo su una serie di dodici note, fin dove riusciva ad arrivare. Anch'esso, come *La scala*, restava interrotto, senza conclusione possibile in musica.

La scala di Giacobbe non appare una composizione che segue le regole, piano piano, stabilite per quello stile poi detto seriale: le quattro forme a specchio di una sola serie forniscono il materiale per l'intero pezzo. Tuttavia già qui, nell'oratorio, Schönberg introduceva elementi che andavano nella stessa direzione e che avrebbero fatto parte del metodo seguente. L'abbozzo della prima parte, la scena drammatica che si svolge sulla Terra, veniva iniziata nel giugno del 1917 e finita entro l'anno: «Arruolato militare! 19. 9. 1917». Un'altra data era: «30/XI. 1917». Infine, «Di nuovo congedato, 7/12. 1917».²⁴ Da quel momento, avrebbe potuto avere tempo e spazio per continuare la composizione, finendo l'Intermezzo sinfonico e poi la terza parte. Ma qualcosa doveva essere cambiato nella sua testa. Per scrivere altre 100 battute assegnate all'Intermezzo avrebbe impiegato alcuni anni. Adatta al Cielo, non trovava più nessuna nota.

Per la Terra, iniziò a scrivere musica cominciando però dalla fine della prima parte, battute 602-608: «L'origine è la meta», recitava un aforisma di Karl Kraus.²⁵ Da esse si ricaverebbe come Schönberg pensava di organizzare e rendere unitario il pezzo. Compare un esacordo formato da re, do diesis, mi, fa, sol, la bemolle.

Es. 1
Die Jakobsleiter, bb. 602-604

Langsam

Violino

ppp

Con le stesse note, ma in un altro ordine, do diesis, re, fa, mi, sol diesis, sol, iniziava la partitura de *La scala*.

²⁴ Le annotazioni si trovano nel cosiddetto *Skizzenbuch IV* per *Die Jakobsleiter*, Arnold Schönberg Center, Wien, pp. 96-97.

²⁵ Cfr. KARL KRAUS, *Der sterbende Mensch*, in *Worte in Versen*, München, Kösel, 1959, p. 59.

Es. 2

Die Jakobsleiter, bb. 0-2**Sehr rasch**

Esse ritornano di continuo in tutta la prima parte. Nello spirito wagneriano, potremmo chiamarle il tema della Terra. Ma esso non sarebbe riconoscibile perché le sei note vengono ricombinate di continuo in un altro ordine e quindi mutano gli intervalli relativi. Nel punto centrale compare la novità decisiva. Chiamato alla ribalta dall'arcangelo Gabriele, entra in scena L'eletto. Il baritono canta:

Es. 3

Die Jakobsleiter, bb. 360-363

Der Auserwählte

The musical score for Der Auserwählte is written on a single staff in 4/4 time. It begins with a piano (p) dynamic and a melodic line that moves through various intervals, including a tritone and a major third. The dynamics shift to sf (sforzando) at the end of the first measure. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above the notes.

Ich soll - te nicht nä - her, denn ich ver - lie - re da - bei

La successione do diesis, re diesis, si, fa, mi, re, do, si bemolle, sol diesis, la, fa diesis, sol è una serie pura e semplice. «Io non dovrei avvicinarmi, altrimenti ci rimetto». Per rappresentare il personaggio che, dopo essere entrato in contatto con Dio, titubava a riportare da profeta le verità divine ai comuni mortali, il compositore usava una frase di dodici note diverse spezzata nel ritmo. Lo faceva perché temeva di sporcarsi con la Terra. La decisione era sofferta e lui camminava a fatica; il compito appariva arduo. Doveva mettere in tensione tra di loro la Terra ed il Cielo. Non gli poteva bastare qualche vago cromatismo estenuato, né il totale cromatico. Ora cercava l'Universo intero senza sbavature, senza ripetizioni che rischiassero di produrre effetti melodici accattivanti e piacevoli: peggio, adatti alla sensibilità carnale, alla sensualità corriva e capaci alla fine di attaccarsi alla memoria. No. Al contrario, pretendeva raggiungere la totalità nella sua purezza adamantina, dura, nascosta, incomprensibile in essenza. Doveva abbandonare ogni residuo di rispecchiamento naturalistico. «Qui lascio la mia parola, faticateci! Lamia forma porto via, eppure essa vi sta davanti». La forma, che l'eletto Schönberg stava creando, sarebbe rimasta là, fuori dallo spazio e dal tempo, «finché essa non fosse apparsa ancora in mezzo all'umanità con parole nuove per

restare nuovamente incompresa, come con le vecchie». Ma a Gabriele invece servivano proprio i sensi de L'electo: «Qui, tu hai occhio ed orecchio».²⁶

Arrivano gli altri gradi de *La scala*: Il monaco, Il morente, L'anima. L'esacordo della Terra si arricchisce di nuove note, tende a completarsi con quelle mancanti, ma senza riuscirci interamente. L'esacordo viene salito dall'oboe, alla battuta 555, ripetuto dalla prima tromba del Giudizio universale, alle battute 563-564. Con questa musica, Schönberg vorrebbe farci trascendere le nostre miserabili realtà terrene. Non era il primo a tentarlo. Conosceva certo le pagine di coloro che, dentro o fuori la sua tradizione germanica prediletta, avessero cercato di scalare il passaggio verso l'aldilà. Tutti, o quasi, uscivano dalla tonalità per avventurarsi tra intervalli cromatici, nei pezzi spesso, ma non sempre, chiamati *Requiem*: Liszt, Mozart, Verdi, J. S. Bach, Brahms, Wagner, per limitarsi ai maggiori e meglio conosciuti.²⁷

Eppure con Schönberg la trascendenza stava cercando nuove strade. Lo si sente già soprattutto in questa *Jakobsleiter*, pur se rimasta incompiuta. Nata durante la Grande Guerra, nutrita anche della speranza nella vittoria, come egli avrebbe potuto finirla in un'epoca del tutto nuova? In un'epoca ostile, segnata dalla fame, dai tumulti, dagli antisemiti, dalle perdite reali dello zio, della madre e della moglie Mathilde?²⁸ Gli impulsi iniziali si sarebbero dunque dovuti scaricare altrimenti. Il nostro musicista attraversava un periodo di silenzio e stasi creativa durante il quale non riusciva a comporre quasi nulla. Riprendeva a farlo solo nel luglio del 1920. Gli amici e gli allievi si aspettavano che ricominciasse portando a termine *La scala*. Invece, tra la Unione per le esecuzioni musicali private (*Verein für musikalische Privataufführungen*), la Lega Mahler (*Mahler-Bund*) e i concerti mahleriani ad Amsterdam, le note buttate sul pentagramma riguardavano il pianoforte. Queste avrebbero fatto parte dei *Cinque pezzi per pianoforte* dell'*opus* 23, mentre nell'agosto iniziava la *Serenata* op. 24. Sulla scena si era presentato anche Josef Matthias Hauer che, col suo *nomos* di dodici note, avrebbe avuto un ruolo rilevante in questa storia. Su di lui, infatti, Schönberg lasciava molti commenti scritti per quella che andava configurandosi come una contesa sulla «Priorità».²⁹

²⁶ *Ivi*, p. 96; A. SCHÖNBERG, *Die Jakobsleiter*, cit., bb. 407-421, trad. dell'autore.

²⁷ Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., volume, pp. 88-90.

²⁸ Cfr. *ivi*, cd-rom allegato, pp. 696-698; cfr. ALBAN BERG, *Lettere alla moglie*, a cura di Bernard Grun, introduzione di Luigi Rognoni, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 267-268 (ed. orig. *Briefe an seine Frau*, München - Wien, Langen - Müller, 1965).

²⁹ Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., cap. 28; cfr. ARNOLD SCHÖNBERG, *Die Priorität*, in MICHAEL BEICHE, *Terminologische Aspekte der "Zwölftonmusik"*, München, Katzbachler, 1984, pp. 159-192.

Qui interessa il ruolo del rivale per far uscire il nostro compositore allo scoperto. Anche Webern avrebbe suscitato in Schönberg una reazione simile. Se il *Gedanke* [l'idea] delle dodici note non poteva più rimanere segreta, allora tanto valeva che lui stesso la rivendicasse e la divulgasse come sua propria. Pur se caduto dal Cielo, sulla Terra il metodo con le dodici note (la cosiddetta dodecafonia) poteva ora manifestarsi pubblicamente attraverso Schönberg. Nel dichiarare sua la "scoperta", lo avrebbe perfezionato e adoperato sempre più spesso. In tale situazione, egli riusciva a terminare de *La scala* il *Grande intermezzo sinfonico*, ma senza poter andare oltre. Mentre gli uscivano dalla matita, completi, i primi pezzi almeno in parte seriali, come la *Suite per pianoforte* op. 25 e i già citati *opera* 23 e 24.

Davanti a Kandinskij, ritornato dalla Russia sovietica nella Repubblica di Weimar, nell'estate del 1922 Schönberg dichiarava: «[...] lavoro al momento a *La scala di Giacobbe*. Incominciata da molti anni, doveti interromperla nel mezzo del lavoro (in uno dei punti più estatici) per essere arruolato militare. Da allora non ho potuto ritrovare lo stato d'animo per proseguire».³⁰ Qui, nell'*Intermezzo*, non gli bastavano più le sei note del tema che esprimeva la Terra. Per le battute 615 e seguenti, cosa far suonare al violoncello? Sul libro degli abbozzi intitolato *Mit Gott (Con Dio)*, studiava varie possibilità.

Es. 4

Abbozzo per *Die Jakobsleiter*



Anche se alla fine non veniva scelta, possiamo comunque leggere: la bemolle, sol, re, do diesis, della Terra, che completava con le sei note mancanti all'esacordo della prima parte: mi bemolle, fa diesis, la, si bemolle, si, do.

La scala della Terra non riusciva a contenere tutta l'espressione desiderata. Schönberg doveva aggiungere le altre note; non passava però (non voleva?) ancora alla serie. Sentiva forse difficile e pericoloso raggiungere il Cielo? Continuava comunque a sfruttare l'esacordo iniziale, trasponendolo sui gradi della scala temperata, leggendolo all'inverso, ricombinandolo, ribaltandone gli intervalli. Tra gli abbozzi compare una successione con dodici note sottoposta

³⁰ ARNOLD SCHÖNBERG, *Lettere*, scelta e note di Erwin Stein, presentazione di Luigi Rognoni, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 69 (ed. orig. *Briefe*, Mainz, Schott's Söhne, 1958).

alle trasformazioni a specchio. Sarebbe forse il *Gedanke* (la parola «idea» insieme a «unità» e «coerenza» ritornava di frequente nelle considerazioni del compositore) scelto a guida per *La scala* che stava per generare il nuovo metodo seriale? Poteva averci pensato. Ma doveva ancora nutrire dubbi. Dove sarebbe finita la segretezza che lui avrebbe voluto conservare per esso? E poi sarebbe stato sufficiente a garantire l'unità a tutto il pezzo? Perché nelle composizioni per pianoforte e nella *Serenata* le serie sembravano adagiarsi meglio? Nella precedente lettera Kandinskij, *La scala* lo doveva riportare all'epoca delle delusioni e delle sconfitte dolorose. Molte delle convinzioni credute allora erano crollate con l'Impero e lui preferiva guardare avanti.

Eppure, nell'oratorio e proprio a L'elletto, Schönberg aveva già assegnato una successione di dodici note differenti (bb. 360-363). Questa serie permette di raccontare l'invenzione del nuovo metodo radicandolo nella guerra e ne *La scala*. È curioso, o meglio interessante, che tale successione di note (intendo proprio quella esattamente) non sia stata mai più ricordata da Schönberg, né essa sarebbe stata notata dagli studiosi seguenti: manca dai cataloghi relativi che ho consultati.³¹ Tanto più che il compositore stesso doveva finire per ammettere di aver coltivato un progetto di tipo seriale per *La scala*, come vedremo subito sotto. Comunque è sicuro che gli ultimi fuochi per l'oratorio e i nuovi pezzi prevalentemente strumentali si intrecciassero nel quaderno citato sopra degli abbozzi, prima di dividere i loro destini. Il primo verso – che in lingua tedesca distorce il senso del Petrarca «O, könnt' ich je der Rache» [Oh, potess'io della vendetta³²] per il «Sonetto» della *Serenata* – si alternava con pagine per *Die Jakobsleiter*. Per il momento, l'atonalità de *La scala* si stava trasformando e coabitava con la serialità in divenire della *Serenata*.³³

Sulla importante rivista *Melos*, usciva di Hauer l'articolo *Sphärenmusik* (*Musica delle sfere*).³⁴ Schönberg se ne preoccupava e lasciava commenti a margine della sua copia. Tra una critica e l'altra, ritornava anche su *La scala*. Il musicista rivale, anche lui viennese, aveva proposto di dividere le dodici note «separandole in due gruppi». E Schönberg commentava: «(anche questo io l'ho già fatto ne *La scala di Giacobbe* e certo stimolato dal metodo di Skrjabin

³¹ Cfr. JAN MAEGAARD, *Schönbergs Zwölfertonreihen*, «Die Musikforschung», XXIX, 4, (ottobre-dicembre 1976), pp. 385-425; cfr. ETHAN HAIMO, *Schönberg's Unknown Twelve-Tone Fragments*, «Journal of the Arnold Schönberg Institute», XI, 1 (giugno 1988), pp. 53-69.

³² «Far potess'io vendetta di colei / che guardando e parlando mi distrugge», Sonetto CCLVI; ed. ted., «O könnt' ich je der Rach' an ihr genesen» [O, potess'io della vendetta su di lei guarire], CCXVII.

³³ Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., volume, pp. 129-136.

³⁴ JOSEF MATTHIAS HAUER, *Sphärenmusik*, «Melos», III, 3 (giugno 1922), pp. 132-133.

descritto ne *Il cavaliere azzurro*)». ³⁵ Davanti a un'affermazione simile è doveroso, e non solo lecito, avanzare l'ipotesi: se fosse stata composta la terza parte de *La scala*, il Cielo, lo sarebbe stata elaborando l'esacordo complementare alla scala della Terra, come riportato nell'esempio 4. Il libro degli abbozzi insinuava sospetti in quella direzione, che il compositore era costretto a confermare per non farsi superare da Hauer.

Costui, peggio, provocava Schönberg in altri modi. Attaccava coloro che si credessero «geni» e infettassero le note con i loro problemi personali, addirittura chiamati persino «sessuali». ³⁶ Allora il nostro compositore si vedeva costretto a scrivere al rivale una lettera diretta di chiarimento, anche se poi non la spediva, nella quale esponeva le sue ragioni. Aveva cominciato col *Manuale di armonia*, «[...] neanch'io ho dormito in questi dodici anni, ma ho avuto cura di sviluppare ulteriormente tali idee. Purtroppo non sono al punto di poter già rendere pubblici i miei risultati». Stava lavorando soprattutto ad una Teoria della coerenza musicale, «nella quale sono espressi quei principi fondamentali sui quali riposa anche la “composizione con dodici note”». E proseguiva rivelandoci un particolare significativo per la nostra storia: «Dove la mia strada era e dove sto al presente fermo, io l'ho comunicato da diversi mesi ai miei allievi in alcune lezioni». Poi ammetteva di condividere con Hauer alcune convinzioni: «Mi interessa nel massimo grado che Lei – per strade diverse dalle mie – si adoperi di più a tale proposito per trovare le relazioni cosmiche di una nuova arte. È questa una direzione di pensiero verso la quale inclino con tutte le mie simpatie (una cosa che mi è rimasta inconsapevole, come temono gli astrologi)». ³⁷

Anche da altre carte e lettere veniva fuori che l'invenzione del metodo seriale fosse trapelata con gli allievi. Ma non con tutti, infatti non ne aveva parlato con Webern. L'evento doveva continuare a tormentarlo fino alla fine perché ne scriveva ancora nel 1951: «[...] gli spiegavo subito e in modo completo ogni mia nuova idea (con l'eccezione del metodo di composizione con dodici note. Quello l'ho tenuto a lungo segreto, perché, come dicevo a Erwin Stein, Webern usa immediatamente qualsiasi cosa io faccia, progetti o dica)». A cosa gli sarebbero servite tutte le sue cautele, se ora Hauer lo avesse preceduto? ³⁸

³⁵ L'articolo di Hauer di cui alla nota precedente, con i commenti autografi di Schönberg, è conservato presso lo Arnold Schönberg Center, Wien.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Lettera di Schönberg non spedita del 25 luglio 1922, scritta in calce all'articolo di Hauer, Arnold Schönberg Center, Wien.

³⁸ Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., cap. 38. ARNOLD SCHÖNBERG, *Anton Webern: Klangfarbenmelodie*, in ID., *Style and Idea*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 484.

Tuttavia Schönberg restava agitato da un dilemma difficile da risolvere. Quelle «Vexier Regeln» [regole a chiave, segrete, magiche spiegate subito sotto] sarebbero dovute restare tali e invece quel seccatore di Hauer lo costringeva a spiegarle davanti a tutti i curiosi. E infatti ci ficchiamo il naso anche noi, mortali men che comuni. Nell'estate del 1923, mentre lavorava al *Quintetto per fiati*, trovava il tempo per leggere e criticare un articolo di Heinrich Schenker, musicologo allievo di Bruckner.³⁹ Oltre alle costanti correzioni per l'uso improprio di parole – memore di Karl Kraus – sul musicologo ci lasciava due paginette a parte: «[Schenker] concepisce lo stile dei classici come una 'conquista' dalla quale non si può più uscire [...] come il *climax* della tecnica, come l'ultimo stile [possibile]! Perciò egli intende che gli antichi maestri fiamminghi non abbiano saputo intendere quale "composizione" più di quanto si lasciasse dire attraverso le regole di un [Johann] Fux; precisamente non più di quanto con ciò viene alla luce apertamente». Poi dava enfasi alla frase scrivendola in lettere maiuscole: «MA QUESTE REGOLE SONO VEXIER REGELN!!! [regole a chiave, magiche, con rebus] [...] in realtà, costituiscono quel divieto col quale viene escluso quanto si voglia evitare, quando si voglia realizzare una composizione intellettuale [astratta] pensata giustamente fino in fondo». Infine concludeva, rendendo chiaro il suo atteggiamento nei confronti de *La scala* e del metodo per comporre con dodici note: «Come ha da apparire l'elaborazione intellettuale, non viene tradito: o era evidente per gli *iniziati* oppure *un segreto per tutti*, finché essi non avessero (come me) decrittato le regole, svelato il segreto per quanto li riguardava. Così si è forse serbato, insieme a tutte le dottrine occulte».⁴⁰ Aveva letto una pagina simile in Strindberg: «Le leggi fonetiche, particolarmente quelle della cabbala, ricordano spesso le leggi dell'armonia. La nota ha certo un valore numerico = gematria. Gli accordi di settima sono anagrammi. Quello che si chiama canone retrogrado, inversione delle lettere, è certamente del tutto uguale allo schema del contrappunto».

a b c d e f g h
h g f e d c b a
retrogrado
1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1
contrappunto».⁴¹

³⁹ Cfr. HEINRICH SCHENKER, *Joh. Seb. Bach: Wohltemperiertes Klavier, Band I Präludium c-moll*, «Die Musik», XV, 9 (giugno 1923), pp. 641-651.

⁴⁰ ARNOLD SCHÖNBERG, [Schenker], testo datato 7 giugno 1923, Arnold Schönberg Center, Wien; T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., cd-rom allegato, p. 991.

⁴¹ *Ivi*, cap. 14, p. 304; AUGUST STRINDBERG, *Ein Blaubuch. Die Synthese meines Lebens*, trad. ted. di Emil Schering, München - Leipzig, Müller, 1908, pp. 596-597.

Tale era il senso che acquistavano le forme a specchio usate da lui per le composizioni di quegli anni: regole segrete per gli iniziati da decifrare. Aveva indagato i testi dei mistici per formarsi una poetica la quale poi avrebbe dato forma a *La scala*. Lo ritroveremo in un altro caso ancor più sorprendente.

Il contesto storico delle neonate Repubblica austriaca e Repubblica di Weimar era tanto travagliato e ricco di problemi sociali, politici ed economici al punto che i profeti di malaugurio vi abbondavano e prosperavano. Il più popolare era Oswald Spengler.⁴² Ma Schönberg non si sentiva affatto decaduto e in crisi creativa. Era consapevole di stare inventando con vigore nuova musica. E pensava, come aveva scritto ne *La scala*, che lui fosse tra i profeti capaci di guidare almeno la musica verso il futuro. Tuttavia aveva davanti concorrenti agguerriti, ai quali la gente stava dando purtroppo più credito che a lui: «Secondo questi profeti [...] non ci sono più attualmente doti creative; al contrario tuttavia molte robacce critiche, come quelle simili a loro, sono le uniche le quali vantino ancora idee, le uniche dunque che ancora posseggano doni creativi, quindi le uniche geniali. Dunque non ci sono più geni, solo critici».

Il compositore si stava dunque mettendo a confronto con critici quali Spengler e Schenker: «La differenza tra i due tipi di persone consiste proprio nel sapere segreto. È inconcepibile quale grosso credito la patria conceda a questi falsi profeti».⁴³ Teneva non poco a riuscire a convincere gli altri di quanto lui avesse inventato. Nel 1932 scriveva *La priorità*, attaccando Webern e riferendosi sempre a *La scala di Giacobbe*. Invocava qualche testimonio per le date: «[...] già nel 1914 avevo scritto un puro tema di dodici note nello “Scherzo” per quella grande sinfonia il cui ultimo tempo doveva essere *La scala di Giacobbe*». La differenza più significativa tra lui e Hauer era che quest'ultimo operava in stile monodico, mentre Schönberg invece procedeva con la polifonia.⁴⁴ Ci sarebbe ritornato sopra ancora nel 1940 con un puntiglioso elenco di date: «1914(15) comincio una sinfonia, scritto di essa a W.[ebner] – menzione: cantare senza parole [sottolineato nel testo] (*La scala di Giacobbe*) – menzione: tema dello “Scherzo” comprendente tutte e dodici le note. [...] b) *La scala di Giacobbe*: i temi principali costruiti da una serie di sei note etc. [...] Nel 1924 ero diventato consapevole che anche Hauer avesse scritto musica con dodici note. Fino a quel tempo avevo tenuto segreto di averlo fatto».⁴⁵

⁴² Cfr. OSWALD SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes*, 2 voll.: I, Wien, Braunmüller, 1918; II, München, C. H. Beck, 1922 (trad. it. *Il tramonto dell'Occidente*, a cura di Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone, Furio Jesi, 2 voll., Milano, Longanesi, 1978).

⁴³ T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., cd-rom allegato, pp. 992-993; A. SCHÖNBERG, *Style and Idea*, cit., pp. 203-204.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 1309; cfr. A. SCHÖNBERG, *Die Priorität*, cit.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 1309-1310; cfr. HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Arnold Schönberg*, ed. ingl., trad. di Edith Temple Roberts e Humphrey Searle, London, John Calder, 1977, p. 442.

Ritroviamo le convinzioni più radicate di Schönberg ripetute persino nella lettera ad Albert Einstein del 1° gennaio 1925: «Die Kunst der Niederländer einerseits erinnert in vielem an das was man von Talmud und Kabbala weiss und anderseits haben wir in der zum Teil von Juden durchgesetzten Zigeunermusik das Gegenstück zu dieser auf wissenschaftlichen und okkulten Erkenntnissen beruhenden Hirn-Kunst» [«L'arte dei fiamminghi, da un lato, ricorda in molte cose quanto si sa del Talmud e della Kabbala e, dall'altro, abbiamo nella musica di zingari, in parte diffusa da ebrei, l'opposto di questa arte cerebrale, la quale riposa su conoscenze scientifiche e occulte»].⁴⁶

Ritorniamo ora alla musica composta per *Die Jakobsleiter*, invitando ad ascoltarla. Alla domanda posta all'inizio, se in essa si sentisse la guerra, sarebbe difficile non rispondere con un bel sì. I morti e i dannati, argomento della prima parte dell'Oratorio, erano diventati quelli della guerra proprio in corso. Lo erano diventati, lui malgrado. Nonostante i tentativi e i deboli sforzi successivi, ai campi di battaglia straripanti di cadaveri non doveva seguire alcuna salvezza, ma peggio, quella guerra sarebbe proseguita con un'altra ancora più catastrofica. Nessuna redenzione sarebbe stata possibile.

Schönberg non poteva più comporre, neanche solo per se stesso, note adatte al Cielo e agli angeli. I suoi talenti creativi – ci perdoni – dovevano prendere altre direzioni, come si sa. Non potendo più fare il profeta per un nuovo mondo, doveva accontentarsi di esserlo per la nuova musica. Eppure anche per tale compito limitato ha rischiato di non venir riconosciuto o non da tutti. Avrebbe voluto uscire dallo spazio, da quell'Europa insanguinata, e cancellarne il tempo: quella storia non più gloriosa, ma tragica. Ancor più efficace dei suoi eretici misticismi giudaico-luterani privi di immagine, la tecnica con le dodici note toglieva di proposito attraverso regole rigide ogni tensione sia tonale che atonale. Nella sua capacità di costruire attese, essa infatti avrebbe ricreato una parvenza di evoluzione verso la meta. Abbandonava l'idea di aver toccato il Cielo, che si era allontanato all'infinito diventando irraggiungibile. Allo scopo, non minore importanza acquisiva lo spezzare continuo il ritmo in frammenti brevi, i quali impedissero altrettanto lo stabilirsi di una cadenza regolare per superare la fatica della salita verso la vetta. Nessuna speranza si dava per la folla affannata e vociante, invano, de *La scala*. Così la musica di Schönberg diventava il segno che ci si fosse fermati: non per contemplare una rinnovata bellezza o una presunta

⁴⁶ TITO M. TONIETTI, *Albert Einstein and Arnold Schönberg Correspondence*, in «NTM. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin», V, 1 (dicembre 1997), pp. 1-2; cfr. anche ID., *And Yet It Is Heard. Musical, Multilingual and Multicultural History of the Mathematical Sciences*, Basel, Birkhäuser, 2014, cap. 12.4, e ID., *Nuvole in silenzio*, cit., cd-rom allegato, p. 1330.

verità nel rapimento estatico, neanche almeno per riposarsi e poter riprendere il cammino, ma solo per rinunciare a scalare qualcosa che superasse le proprie forze.

Tra le carte, oggi conservate a Vienna, emergono altri scritti sul conflitto mondiale nei quali gli interessati potrebbero seguire il compiersi di una traiettoria prima verso l'alto poi verso il basso. Il compositore infatti passava dal frettoloso entusiasmo iniziale per la guerra a un sofferto distacco, fino alla amara, amarissima, disillusione finale.⁴⁷

A questo punto, il minimo che posso aggiungere è che gli storici in genere non si fossero dimostrati troppo attenti alle questioni qui trattate. A partire dalla *Filosofia della musica moderna* di Theodor W. Adorno, dal suo capitolo "Schönberg e il progresso"⁴⁸ e giù giù fino ad oggi, molti, troppi, hanno ignorato, trascurato e sottovalutato gli avvenimenti qui narrati. Costoro ci hanno consegnato uno Schönberg semplificato ad arte per i loro scopi, distorto e in definitiva inadatto a ricoprire il ruolo che a lui meglio compete. Con sguardo irato, da vero profeta di sventura, con *La scala di Giacobbe* egli rappresentava meglio di tutti il secolo della morte e della violenza. Ascoltare la musica di Schönberg, riascoltandola molte volte, costringendo a farsela entrare in testa soprattutto coloro i quali non vorrebbero saperne, servirebbe bene a capire attraverso di essa quale orrore fosse stata quella "Grande epoca". E quale "Grande epoca" sia purtroppo ancora la nostra. Non si meritavano loro, e non ci meritiamo noi, degni eredi, forse una punizione adeguata? La storiografia per la musica del XX secolo andrebbe dunque ripensata e rifatta.⁴⁹

⁴⁷ Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., cd-rom allegato, pp. 87-89 e 338-342; cfr. ARNOLD SCHÖNBERG, *Meine Kriegsspsychose und die der anderen*, Arnold Schönberg Center, Wien; ID., *Zur militärischen Friedenssicherung*, *ibidem*; cfr. anche due caricature, nel mio capitolo 25, la cui fonte sono *Der Sieger* e *Der Besiegte* in *Arnold Schönberg. Das Bildnerische Werk*, a cura di Thomas Zaunschirm, Klagenfurt, Ritter, 1991, pp. 280-281.

⁴⁸ THEODOR W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1975 (Reprints), pp. 35-134 (ed. orig. *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949).

⁴⁹ Cfr. T. TONIETTI, *Nuvole in silenzio*, cit., Parte III. Qui il lettore interessato trova una rassegna su quanto molti altri studiosi avessero scritto e sostenuto riguardo a Schönberg fino al 2000. Si potrebbe quindi comprendere la differenza tra le numerose altre interpretazioni e quanto viene raccontato nel libro o condensato, troppo, nel presente articolo. Schönberg è stato compreso bene o travisato? È stato osservato con attenzione oppure malamente usato per conseguire i propri scopi?

«Con questa testa di marmo fra le mani»

Maria Teresa Giaveri

Ξύπνησα μὲ τὸ μαρμάρينو τοῦτο κεφάλι στὰ χέρια
ποῦ μοῦ ἐξαντλεῖ τοὺς ἀγκῶνες καὶ δὲν ξέρω ποῦ νὰ τ' ἀκουμπήσω

Giorgio Seferis, *Leggenda*

1.

We civilizations now know that we are mortal.

Nous autres, les civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.¹

A un anno dalla fine della Grande Guerra esce sulla stampa inglese – e subito dopo francese – una “Lettera” di Paul Valéry il cui incipit rimarrà fra i più famosi della letteratura novecentesca: commentato attentamente in Inghilterra e poi infinitamente citato in terra di Francia, trasformato in tema di concorsi e in titolo di convegni,² sarà infine ripreso, vent’anni dopo, dall’autore stesso, già presago del nuovo orrore che si sarebbe abbattuto sull’Europa:

¹ PAUL VALÉRY, *La crise de l’esprit*, in *Œuvres*, a cura di Jean Hytier, 2 voll.: I, Paris, Gallimard, 1957, p. 988 («Bibliothèque de la Pléiade», 127); le citazioni in italiano del saggio sono tratte da PAUL VALÉRY, *Opere scelte*, a cura di Maria Teresa Giaveri, Mondadori, Milano, 2014, pp. 1413-1442. Il saggio, che si presentava ai lettori sotto forma di duplice lettera nella rubrica *Foreign Literature – Lettres from France*, apparve nella rivista londinese «The Athenaeum», su sollecitazione del suo direttore, Middleton Murry (il compagno di Katherine Mansfield) in data 11 aprile 1919 (Prima lettera) e 2 maggio 1919 (Seconda lettera); la «Nouvelle Revue Française» ospitò poi il testo intero de *La crise de l’esprit* in data 1° agosto 1919. La risonanza della pubblicazione avrebbe ispirato anni dopo un’edizione in facsimile della parte iniziale del manoscritto d’autore (cfr. *Paul Valéry*, Paris, Éditions de la Revue le Capitole, 1926).

² La frase ispirò per esempio a Paul Desjardin il tema di una delle «decadi» estive di Pontigny (gli incontri culturali poi trasferiti a Cerisy-la-Salle, che li ospitano tuttora). Valéry non partecipò a quella decade (14-24 agosto 1934), ma ne scrisse all’amico Desjardin: «J’aimerais bien qu’on ne perdit pas de temps à ergoter sur le mot: *Civilisations*. Ce ne serait

J'ai déjà écrit il y a vingt ans: "Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles..." Tout ce qui s'est passé depuis ce moment n'a fait qu'accroître le péril mortel que je signalais.³

Se l'anno di pubblicazione ne spiega il pathos, tanto più disperante quanto più rigorosamente dominato, una lettura consapevole condotta a distanza di un secolo ne sottolinea immediatamente le qualità di lucida preveggenza. Già in un testo giovanile, *La conquête allemande*,⁴ pubblicato in un periodico inglese nel 1897, Valéry aveva sottolineato le caratteristiche della struttura dello Stato che si stava organizzando alle frontiere francesi e ne aveva previsto l'esito aggressivo.⁵ Ora, constatando – al pari di molti altri intellettuali in quel momento e, più tardi, di molti storici del conflitto⁶ – come la guerra mondiale si configurasse quale termine ultimo dello sviluppo di una civiltà, non dissimile dal suicidio che mette termine allo sviluppo di una vita,⁷ e praticando quel metodo messo a punto nelle pagine dei *Cahiers* come strumento di lotta contro la sofferenza tramite la conoscenza, Valéry amplia la sua riflessione a un arco temporale che comprende tutta la storia occidentale:

que faire de la lexicologie. Je crois aussi qu'il serait bon de se méfier des invocations à l'histoire [...]. On trouve tout ce qu'on veut dans ce grand magasin des antiquailles. [...] Enfin, quant à ma phrase même, elle exprime une impression de 1919 et annonce le développement qui la suit [...]. Je la considère comme une sorte de photographie. [...] Le problème de la II décennie me paraît donc devoir se préciser ainsi. Sommes-nous vraiment dans une phase critique? À quoi le connaît-on? Cette maladie peut-elle être "mortelle"? Pouvons-nous, ou non, imaginer de telles destructions matérielles et spirituelles ou de telles substitutions, non fantastiques, mais réalisables, que l'ensemble de nos évaluations d'ordre intellectuel et esthétique n'ait plus de sens *actuel?*...», PAUL VALÉRY, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 222-223.

³ Il saggio, dedicato a *L'Amérique, projection de l'esprit européen*, è stato poi raccolto nel volume *Regards sur le monde actuel*, in P. VALÉRY, *Œuvres*, cit., II (1960), p. 989.

⁴ Il saggio, poi conosciuto con il titolo *Une conquête méthodique*, era apparso come *La conquête allemande* in «The New Review», XVI, 92 (gennaio 1897); era stato poi ripubblicato con lo stesso titolo nel «Mercure de France», CXII, 417 (1° settembre 1915) e in «Conciliation internationale», 1 (1915). È ripreso con il titolo *Une conquête méthodique*, nella plaquette apparsa presso Champion, Paris 1924, poi nella collezione «Une œuvre un portrait» de «La Nouvelle Revue Française», Paris, 1925 e nelle varie edizioni delle *Œuvres complètes* valeriane.

⁵ Il testo sarebbe stato riscoperto nella Seconda guerra mondiale, durante l'occupazione nazista di Parigi, provocando non pochi problemi al poeta francese.

⁶ Cfr. per esempio JAY WINTER, *Catastrophe and Culture. Recent trends in the Historiography of the First World War*, «Journal of Modern History», LXIV, 3 (settembre 1992), pp. 525-532.

⁷ «Et nous voyons maintenant [...] qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie», P. VALÉRY, *La crise de l'esprit*, cit., p. 988.

Nous avons entendu parler de mondes disparus tout entiers, d'empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins, descendus au fond inexplorable des siècles avec leurs dieux et leurs lois, leurs académies et leurs sciences pures et appliquées, avec leurs grammaires, leurs dictionnaires, leurs classiques, leurs romantiques et leurs symbolistes, leurs critiques et les critiques de leurs critiques. [...] Nous apercevions à travers l'épaisseur de l'histoire, les fantômes d'immenses navires qui furent chargés de richesse et d'esprit. [...] Mais ces naufrages, après tout, n'étaient pas notre affaire. *Elam, Ninive, Babylone* étaient de beaux noms vagues [...] Mais *France, Angleterre, Russie...* ce seraient aussi de beaux noms. *Lusitania* aussi est un beau nom. Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde.⁸

L'incipit ha dato il tono e il tema; ripresa, amplificata, la constatazione della *finis Europae* si fa a un tempo esperienza personale e legge universale.

Il naufragio delle civiltà, l'abisso della storia non sono più metafore: i «fantasmi d'immense navi» coincidono nel ricordo condiviso con l'affondamento del *Lusitania*, i suoi mille e più morti, l'entrata in guerra di quegli Stati Uniti d'America che dopo la guerra si sarebbero ritrovati nel ruolo di nuova potenza mondiale. L'immediato passato è ripercorso con uno sguardo gravemente consapevole dell'immediato futuro; ne è un esempio appunto la mirabile e spaventosa preveggenza con cui, riflettendo sui meccanismi generali della guerra, Valéry sembra descrivere non le passate traversie, ma il futuro regime e le future guerre della Germania nazista:

[...] les grandes vertus des peuples allemands ont engendré plus de maux que l'oisiveté jamais n'a créé des vices. Nous avons vu, de nos yeux vu, le travail consciencieux, l'instruction la plus solide, la discipline et l'application les plus sérieuses, adaptés à d'épouvantables dessins.

Tant d'horreurs n'auraient pas été possibles sans tant de vertus.⁹

Testo di commento e di compianto, *La crise de l'esprit* mette in evidenza l'erosione dei principi stessi su cui si erano costruiti i secoli della *grandeur*, dei Lumi e del progresso: non solo – con un vertiginoso capovolgimento del sistema di valori comunemente accettati – la virtù è risultata più letale del vizio, ma l'altro grande mito della civiltà moderna – la scienza – si è dimostrata infeconda dal punto di vista etico-sociale, e invece efficacissimo strumento di una sempre più raffinata barbarie omicida. È dunque naturale che Valéry riviva nella fine della civiltà dell'Europa moderna il lungo trauma del crollo della civiltà romana. Le citazioni non mancano: il tema dell'«esprit» che dà il titolo all'intervento trova forma poetica nei versi di un autore cristiano del V secolo, Clemente Aurelio Prudenzio, di cui è citato a memoria (con qualche approssimazione) l'«imperator

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 989.

spiritus».¹⁰ E il mirabile incipit del testo – per uno scrittore come Valéry, formatosi nell’atmosfera di quel Decadentismo che si richiamava anche nel nome all’«Empire en fin de décadence»¹¹ – sembra anch’esso avere origine dal ricordo di un autore della tarda latinità, il cui ruolo nella cultura occidentale si identifica proprio con quello di cantore del morente Impero: Rutilio Namaziano.

2.

Fra i documenti che costituiscono l’avantesto del saggio valeriano, nessun foglio reca traccia di una specifica citazione tratta dal poeta latino; anche le testimonianze riferite da amici conducono a diverse e inattese suggestioni letterarie. Lucien Fabre, per esempio, racconterà – dopo la morte di Valéry – che questi gli avrebbe confidato di essere stato ispirato da un libro di G. K. Chesterton, *The Napoleon of Notting Hill*, un romanzo fantascientifico scritto dall’autore inglese nel 1904 e tradotto in francese nel 1912. In una riuscita mescolanza di proiezioni futuribili e nostalgie medievali, *Il Napoleone di Notting Hill* raccontava l’ascesa e la sconfitta di un impero che coincideva con un singolo quartiere di Londra; la sua caduta era così commentata (cito dalla versione francese): «Notting Hill est tombé, Notting Hill est mort. Mais ce n’est pas là ce qui importe: Notting Hill a vécu». Se alcune riflessioni della “Lettera” valeriana possono in effetti coincidere con le idee di Chesterton (l’amore per le “piccole patrie”, l’invito all’azione...) il famoso incipit non è certo frutto della lettura del romanzo inglese. Recentemente Michel Jarrety¹² ha ipotizzato piuttosto un rapporto con un frammento di un testo di un secolo precedente la Grande Guerra, *Le Vieillard et le Jeune Homme* di Pierre-Simon Ballanche. Così si leggeva infatti nel trattato del filosofo lionese:

L’histoire m’apprend que des sociétés policées ont péri, que des empires ont cessé d’exister, que des éclipses funestes se sont étendues, durant plusieurs siècles, sur l’humanité tout entière; et je remarque à présent des analogies qui me font trembler.¹³

La mancanza di una documentazione relativa alle fasi preparatorie del testo offre naturalmente spazio a ipotesi diverse: peraltro tutte le citazioni e gli elementi

¹⁰ «Ut, cum vorandi vicerit libidinem / Late triumphet imperator spiritus», dal *Cathemerinon* di Clemente Aurelio Prudenzio (*Hymnus* VII, vv. 199-200).

¹¹ Secondo l’immagine suggerita dal fortunato verso di Paul Verlaine.

¹² Sulla questione si veda l’analisi condotta da MICHEL JARRETY in *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, pp. 435-436 e in PAUL VALÉRY, *Œuvres*, 3 voll., Paris, La Pochothèque, 2016: I, pp. 695-696.

¹³ PIERRE-SIMON BALLANCHE, *Œuvres*, 4 voll., Paris - Genève, Librairie de J. Barbezat, 1830: III, pp. 390-391.

(poetici, mitologici etc.) attinti alla cultura classica e disseminati nel saggio appaiono prelevati e controllati direttamente dalla biblioteca del poeta, senza appunti su carta. La conoscenza di Rutilio Namaziano, peraltro, è per Valéry di antica data: lo troviamo citato già nella sua corrispondenza giovanile, in quel quadro di letture di poeti tardo-latini effettuate per gusto personale e ancor più rafforzate dai precetti di *À Rebours*. Ausonio, Claudiano, Rutilio, gli esempi di quel latino tardivo mirabilmente sonante, scrupoloso e sottilmente *faisandé* erano gli autori descritti – anzi prescritti – nel libro di Huysmans divenuto la bibbia non solo sua ma di un'intera generazione letteraria. Dalle letture della tarda latinità compiute degli anni Novanta, quasi a continuazione di quella solida competenza di lettere classiche allora frutto di un normale percorso di studi superiori, era venuta a Valéry una familiarità percepibile non solo dalle sue future scelte di genere e di forme (i dialoghi platonici della sua prosa, i rimandi mitologici della sua poesia), ma, nel testo stesso della *Crise de l'esprit*, dall'uso di immagini in cui la definizione dell'«uomo europeo» coincide quasi perfettamente con quella del *Civis Romanus*. È proprio riflettendo sulla letteratura della tarda latinità che Valéry propone, come sintesi della cultura europea, l'esempio di un «uomo nato a Bordeaux», magistrato di Roma e al contempo vescovo cristiano:

Le même *Gallois*, qui est préfet impérial, écrit en pur latin de belles hymnes à la gloire du fils de Dieu qui est né *juif* et sujet d'Hérode. Voici déjà un Européen presque achevé.¹⁴

Non è dunque difficile immaginare, fra tante figure di un passato glorioso che il testo si compiace di ripercorrere, quella di un altro prefetto, ma fedele all'antica religione; un poeta originario di quello stesso meridione francese in cui era nato Valéry, e scomparso nel tentativo di ritornarvi: appunto Claudio Rutilio Namaziano.

Com'è noto, il poema che sarebbe passato alla storia letteraria con il titolo postumo *De reditu*, o *De reditu suo*, racconta il viaggio di Rutilio Namaziano dalla città di Roma – dove nel 414 il poeta aveva rivestito il ruolo di *Praefectus Urbis* – al latifondo familiare, situato nel Sud della Francia e in quegli anni soggetto alle devastazioni dei Vandali. Non sappiamo se egli mai sia riuscito a far ritorno alle terre natali, poiché il testo si interrompe al verso 68 del II libro, quando ancora la sua nave bordeggia lungo la costa ligure. Ma l'ampio frammento poetico che rimane racchiude in perfette e controllatissime forme classiche la scorata descrizione di un disgregarsi della grande civiltà romana di fronte all'incalzare del tempo che corrode i costumi, alla violenza barbarica che distrugge le città, alla superstizione della nuova religione, di cui è descritto, all'isola di Caprara, l'incomprensibile istituto del ritiro monastico: «uomini che fuggono la luce» e che vogliono «vivere soli, senza testimoni».

¹⁴ P. VALÉRY, *La crise de l'esprit*, cit., p. 1009.

Fra i versi più noti del poema (illustrato nei secoli anche da celebri traduzioni), quelli in onore di Roma, la città «grazie ai cui templi» mirabili «non siamo lontani dal cielo», la civiltà in grado di unire i popoli in un'unica cultura e sotto un'unica legge:

Fecisti patriam diversis gentibus unam [...]
Urbem fecisti, quod prius orbis erat

e quelli che commentano, mentre la nave veleggia al largo di Populonia, la distruzione dei monumenti, edifici e mura di una (ma in realtà di tante) città:

Agnosci nequeunt aevi monumenta prioris:
Grandia consumpsit moenia tempus edax.
Sola manent interceptis vestigia muris,
Ruderibus latis tecta sepulta iacent.
Non indignemur mortalia corpora solvi:
Cernimus exemplis oppida posse mori.¹⁵

Pochi versi conducono, in Rutilio Namaziano, dalla descrizione delle singole rovine osservate dalla nave all'altezza della costa toscana alla constatazione generale dell'ineluttabile processo di decadimento e di distruzione delle opere dell'uomo, frutto del «tempo vorace». Evocati e al contempo cancellati come «ormai indistinguibili», gli «spalti», i «resti di muri» e i «tetti sepolti in vasti ruderi», il poeta conclude con il triste monito che riassume non solo l'episodio ma forse l'intera peregrinazione:

Non indigniamoci che i corpi mortali si disgreghino:
ora vediamo che anche le città possono morire.

L'affratellarsi autore-lettore in un plurale complice («cernimus» - «nous savons»), il sema umano della mortalità sovrapposto al non-umano dell'oggetto considerato («mortalia corpora», «oppida posse mori» - «civilisations... mortelles»), la sinonimia di «oppidum» e «civitas» (da cui appunto «civilisation»), tutto avvicina le parole di Rutilio all'incipit di Valéry.

Ma c'è di più: come si è visto la conclusione fatale giunge nei versi del *De reditu* dopo una descrizione di una città distrutta: Populonia è un singolo «oppidum» ma diventa il simbolo di tutta una civiltà eminentemente urbana, oltre che di quella città che ha conquistato e formato un Impero a cui ha dato il proprio nome. In Valéry il processo è simmetrico: dopo aver constatato – con analoga

¹⁵ RUTILIO NAMAZIANO, *Il ritorno*, a cura di Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 1992, pp. 30-31. Ricordiamo, fra le più celebri traduzioni italiane, quella proposta da Giosuè Carducci.

struttura grammaticale e sintattica – la caducità delle civiltà, a partire da quella europea, Valéry sceglie l'immagine della città come simbolo dell'intera Europa:¹⁶

[...] Enfin, cette Europe peu à peu se construit comme une ville gigantesque. Elle a ses musées, ses jardins, ses ateliers, ses laboratoires, ses salons. Elle a Venise, elle a Oxford, elle a Séville, elle a Rome, elle a Paris. Il y a des cités pour l'Art, d'autres pour la Science, d'autres qui réunissent les agréments et les instruments. Elle est assez petite pour être parcourue en un temps très court, qui deviendra bientôt insignifiant. Elle est assez grande pour contenir tous les climats; assez diverse pour présenter les cultures et les terrains les plus variés. Au point de vue physique, c'est un chef d'œuvre de tempérament et de rapprochement des conditions favorables à l'homme. Et l'homme y est devenu l'Européen.¹⁷

Se la civiltà romana appariva, proprio per le sue caratteristiche urbane, riassumibile in una città e la fine dell'Impero romano si traduceva nella visione del crollo degli «oppida», l'immagine dell'Europa come un'unica città – i cui musei si chiamano Venezia, Siviglia o Roma, la cui università ha sede a Oxford o a Parigi, la cui percorribilità avviene «in un tempo brevissimo, che ben presto diventerà addirittura insignificante» – rende a Valéry più complessa la traduzione simbolica dell'avvenuta distruzione. Non che la Prima guerra mondiale mancasse di strumenti e volontà di devastazione fisica – sia pur infinitamente meno efficaci delle coventrizzazioni che, nella Seconda, avrebbero trasformato il continente in una quasi completa rovina a cui sarebbero seguite le faticose ricostruzioni e i pii falsi storici postbellici. Ma quello che Valéry avverte come perduto è più un ruolo mondiale che un assetto architettonico. Di qui la scelta di metafore funzionali (per esempio quella già citata dell'Europa come nave «carica di idee») e soprattutto di immagini geo-economiche, alcune delle quali destinate a fama quasi paragonabile alla risonanza dell'incipit: basti citare quella del Mediterraneo visto come «grande mercato» in cui confluiscono diversi popoli e idee, tecniche e religioni, in fruttuosa, pur se spesso bellicosa, concorrenza; e quella, suggerita da un semplice sguardo a un atlante, che identifica l'Europa come «un piccolo promontorio del continente asiatico» – sorte geografica finora contraddetta dalla storia ma forse prossima ad avverarsi.

Bandite le illusioni menzognere della speranza («l'espoir n'est que la méfiance de l'être à l'égard des prévisions précises de son esprit»), rifiutato il vagheggiamento di un passato irripetibile («Les faits sont clairs et impitoyables. Il y a des milliers de jeunes écrivains et de jeunes artistes qui sont morts. Il y a

¹⁶ È curioso osservare come la stessa immagine sia ora proposta da diversi politici nella difesa dell'idea di Europa dopo la crisi della cosiddetta *Brexit*, l'uscita del Regno Unito dall'Unione Europea.

¹⁷ P. VALÉRY, *La crise de l'esprit*, cit., pp. 1006-1007.

l'illusion perdue d'une culture européenne et la démonstration de l'impuissance de la connaissance à sauver qui que ce soit; il y a la science [...] déshonorée par la cruauté de ses applications...»),¹⁸ resta nei sopravvissuti alla catastrofe bellica un lucido pragmatismo al servizio di un'inesausta volontà di azione. Se, di fronte alle distruzioni delle città un tempo fiorenti, il cittadino romano cercava conforto in quel fare ingegneresco che, con la costruzione di strade e acquedotti, rimane forse il contributo più bello e concreto della civiltà latina – sì che Rutilio Namaziano esorta i concittadini alla ricostruzione «anche soltanto di ricoveri di pastori», come avviene nelle campagne «devastate da un incendio» – di fronte al disastro della guerra Valéry ripiega rapidamente sull'ipotesi di una disseminazione mondiale, o almeno americana, di ciò che costituiva lo «spirito europeo». Europa non significa più un luogo, ma un certo tipo di spirito di cui l'America è un «prodotto formidabile», caratterizzato dalla «massima quantità di *bisogni*, di *lavoro*, di *capitale*, di *rendimento*, di *ambizione*, di *potenza*, la massima quantità di *modifiche della natura esterna*, di *relazioni* e di *scambi*». ¹⁹ E come Rutilio tesse versi vanamente perfetti in lode della morente civiltà romana, Valéry traduce il trauma del crollo della civiltà in cui è vissuto in un piccolo monumento di classiche forme, di cui il titolo stesso (*Parque*) rivela la funzione funeraria.

3.

È noto che quella sensazione di *finis Europae* che circolava fra trincee e retrovie già aveva portato molti artisti all'abbandono di pugnaci sperimentalismi e al ripiegamento verso le forme di un classicismo sentito come bene prezioso e perituro. Bizzarramente accomunati in quest'opera di conservazione o di rivitalizzazione di metri o sottogeneri antichi si erano ritrovati tanto i protagonisti della passata stagione simbolista quanto i giovani rivoluzionari che avrebbero legato i propri nomi alle avanguardie: l'alessandrino volava da Henri de Régnier a Louis Aragon, mentre ricomparivano modelli attinti dal secolo stesso dell'*art classique* o – come nel caso del versetto proposto da Claudel e da Saint-John Perse – da fonti bibliche.

L'esempio più famoso di questo bisogno appare la scrittura (e soprattutto l'inimmaginabile e repentino successo) di quella *Jeune Parque*²⁰ che rappresenta

¹⁸ *Ivi*, p. 990.

¹⁹ Cfr. a questo proposito il saggio dedicato a *L'Amérique, projection de l'esprit européen*; anche per questo testo le traduzioni italiane sono tratte da P. VALÉRY, *Opere scelte*, cit.

²⁰ Dopo la pubblicazione del poema, dal fronte giungono a Valéry poesie (per esempio da parte di Aragon e di altri giovani poeti-soldati) con dediche o lettere d'accompagnamento che ne sottolineano il magistero e il ruolo quasi salvifico nella disperazione della guerra in trincea.

il *reditus* di Valéry alle scelte di giovinezza – ritorno a un dire poetico che sembrava trascorso ormai da vent'anni, in favore di un uso euristico-gnoseologico della scrittura («– Écrire – pour se connaître. – Et voilà tout»²¹).

De reditu suo ancora una volta, anche per un altro poeta del Midi: cabotaggio dapprima in margine a vecchie carte sortite dai cassetti («...je gratte les tiroirs, me dégoûte – et c'est tant mieux – car si je me regrettais, quel surcroît, Seigneur!...»),²² poi, accantonata l'idea di pubblicazione di un *Album de Vers anciens*, navigazione nel vasto mare del nuovo, sempre più esteso, progetto di scrittura.

Il testo poetico aveva preso origine, nei due anni immediatamente precedenti la guerra, da un'insoddisfazione nei riguardi della propria antica produzione in versi – che pur gli amici solleciti gli chiedevano di raccogliere e di limare. Vent'anni dopo quella giovanile stagione di fervore poetico, illuminata da presenze care e perdute come quella di Mallarmé, Valéry sente il bisogno di una scrittura di più alta ambizione: «mon désir a été, peut-être, par éclairs, de mettre dans une forme et un langage quasi-classiques, une imagerie en somme *moderne*...».²³

Sopravvenuta la guerra, i versi che si accumulavano a margine del lavoro quotidiano, delle angosce e dei bollettini dal fronte assumono a poco a poco una diversa funzione:

[...] je l'ai fait *sub signo Martis*. Je ne me l'explique à moi-même, je ne puis concevoir que je l'ai fait qu'en fonction de la guerre.

Je l'ai fait dans l'anxiété, et à demi contre elle. J'avais fini par me suggérer que j'accomplissais un devoir, que je rendais un culte à quelque chose en perdition. Je m'assimilais à ces moines du premier moyen âge qui écoutaient le monde civilisé autour de leur cloître crouler, qui ne croyaient plus qu'en la fin du monde; et toutefois, qui écrivaient difficilement, en hexamètre durs et ténébreux, d'immenses poèmes pour personne. Je confesse que le français me semblait une langue mourante, et que je m'étudiais à le considérer *sub specie aeternitatis*...²⁴

E Valéry riprenderà ancora l'immagine, molto tempo dopo, in una lettera all'amica Pauline Mascagni scritta negli anni della Seconda guerra mondiale:

²¹ PAUL VALÉRY, *Cahiers*, a cura di Judith Robinson, 2 voll.: II, Paris, Gallimard, 1974, p. 991 («Bibliothèque de la Pléiade», 254).

²² PAUL VALÉRY - ANDRÉ GIDE, *Correspondance*, a cura di Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1955, p. 426: lettera del 12 luglio 1912.

²³ ANDRÉ GIDE - PIERRE LOUÏS - PAUL VALÉRY, *Correspondance à trois voix*, a cura di Peter Fawcett e Pascal Mercier, prefazione di Pascal Mercier, Paris, Gallimard, 2004, p. 1216: lettera del 23 gennaio 1917.

²⁴ P. VALÉRY, *Lettres à quelques-uns*, cit., p. 180: la lettera, indirizzata a Georges Duhamel, è datata 1929.

Non! Le temps n'est plus où je le vivais avec ma *J[eune] P[arque]*. C'était pendant l'autre guerre, en pleine angoisse. Je me semblais un moine du V^e siècle qui sait que tout est perdu, que le couvent va flamber et les barbares tout détruire. Personne ne verra son ouvrage mais il fait ce qu'il sait faire et continue, sans compter les heures, sa patiente et minutieuse besogne de faire des hexamètres aussi corrects que possible.²⁵

Una lunga lettera ad Albert Mockel sembra condensare, nei giorni stessi della pubblicazione e della presentazione nei salotti parigini del poema, la genesi del testo. Dopo aver rievocato l'invito degli amici a far apparire in volume una scelta dei suoi *Vers anciens*, e la scrittura iniziale di «une pièce de 30 à 40 vers» per completare l'esile raccolta, Valéry ricorda:

J'essayai quelques alexandrins. Vint la guerre. Puis l'installation de la guerre et ce régime d'angoisse quotidienne, qui n'est pas abrogé. Comme tout le monde, j'avais perdu ma liberté d'esprit. Adieu, spéculation! – J'ai trouvé alors que le moyen de lutter contre l'imagination des événements et l'activité consumante de l'impuissance était de s'astreindre à un jeu difficile; se faire un labeur infini, chargé de conditions et de clauses, tout gêné de strictes observances. Je pris la poésie pour charte privée. Je pris les ceintures les plus classiques. [...] J'appelais le devoir et l'orgueil à l'aide.²⁶

Con qualche semplificazione cronologica, l'autore sottolinea che «le gros de l'ouvrage fut exécuté en 15 et en 16... qui croirait que tels vers ont été écrits dans ce temps par un homme suspendu aux 'Communiqués', la pensée à Verdun et ne cessant d'y penser?».²⁷

Il testo – nelle sue forme classiche, ove Racine si coniuga con Mallarmé – diventa un monumento eretto a quella civiltà che si sa sconfitta dalla guerra in atto, qualunque ne sia l'esito fra le nazioni europee:

Je me flattais parfois en essayant de me faire croire qu'il fallait au moins travailler pour notre langage, à défaut de combattre pour notre terre; dresser à cette langue un petit monument peut-être funéraire, fait de mots les plus purs et de ses formes les plus nobles, – un petit tombeau sans date, – sur les bords menaçants de l'Océan du Charabia...²⁸

Così lo sentirono i parigini, accorrendo in libreria nella primavera di quel terribile anno di guerra 1917, ritrovando l'immagine dell'Europa negli alessandrini di uno sconosciuto, mentre «des milliers de jeunes écrivains et de jeunes artistes»²⁹ affondavano nel fango delle trincee.

²⁵ Cit. in PAULINE MASCAGNI, *Initiation à Paul Valéry ou le roman d'un poète et de son lecteur*, Paris, Éd. Marcel Gasnier, 1946, p. 13: la lettera potrebbe essere databile 1944.

²⁶ P. VALÉRY, *Lettres à quelques-uns*, cit., p. 122.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ P. VALÉRY, *La crise de l'esprit*, cit., p. 990.

Se, infatti, il ritorno a forme classiche da parte di molti poeti coincideva con quel sentimento di perdita irrimediabile così ben commentato da Valéry nelle lettere sopra citate, il subitaneo successo dell'esile e oscuro volume appare un'interessante risposta da parte della comunità culturale francese.

Il libro è presentato in cenacoli artistici, letto in casa di libraie d'avanguardia come Adrienne Monnier, lodato durante pranzi letterari e grazie a multiple recensioni: un'élite di appassionati impone un'opera che appare «risolutamente moderna» – secondo la celebre formula di Rimbaud – e insieme raffinata come un prodotto del *Grand Siècle*. Da un piccolo cenacolo intellettuale si passa rapidamente a una più vasta cerchia aristocratico-mondana, mentre Valéry si scopre una vena di affascinante conversatore che fa di lui un ospite conteso. Il 3 giugno 1917, egli annota di sentirsi come “l'afrit”, il genio imprigionato in una bottiglia incautamente aperta – nelle *Mille e una Notte* – da un pescatore. E qualche tempo dopo commenterà che proprio quell'oscurità che egli sentiva dovuta a impotenza più che a partito preso (come era stato invece per Mallarmé) aveva paradossalmente favorito la diffusione del poema. «Son obscurité me mit en lumière» ricorderà³⁰ sintetizzando l'avventura del testo, la molteplicità delle interpretazioni suscitate, l'inizio di un'inattesa carriera personale di “maître-à-penser”.

Ma – al di là dell'abile strategia promozionale messa in opera da amici già ben inseriti nel sistema editoriale di Parigi, quali André Gide e Pierre Louÿs, veri padrini dell'opera – è palese che il riconoscimento del pubblico andava proprio a quell'abile conciliazione di tradizione e novità, in cui si riconosceva, rivendicando la propria vitalità, tutta una cultura che sembrava condannata.

Se la grande tradizione può essere un fardello, come scriverà Seferis risvegliatosi «con questa testa di marmo fra le mani»,³¹ essa è anche l'elemento solido e familiare a cui aggrapparsi quando tutto sembra scivolare nell'abisso.

³⁰ PAUL VALÉRY, *Au temps de Marcel Prévost*, in *Vues*, Paris, La Table Ronde, 1948, p. 208.

³¹ «Mi sono destato con questa testa di marmo fra le mani / Che mi sfinisce i gomiti né so dove posarla», GIORGIO SEFERIS, *Leggenda*, in *Poesie*, trad. di Filippo Maria Pontani, Milano, Mondadori, 1963, pp. 66-67 (anche per il testo greco sopra in epigrafe).

Music on the Brink:
Bridge, Holst, Williams fra tradizione e modernismo

Valentina Ester Crosetto

Il Novecento inglese e la “terra senza musica”

The English are the only cultured race without a music of their own (music hall ditties excepted). I say music of their own, for perhaps more foreign music is performed in England than in any other country.¹

Si è soliti pensare alla scena musicale inglese tra le due guerre mondiali come a un periodo arido, povero di vitalità creativa, interessato più a importare celebrità che a produrne di proprie. Il libello polemico pubblicato a Monaco nel 1914 dal giornalista e saggista tedesco Oscar A. H. Schmitz, *Das Land ohne Musik*, di cui si è riportato il passo più noto, è solo un esempio della campagna denigratoria a suon di slogan e falsi pregiudizi con cui da secoli i tedeschi imputavano ai compositori inglesi l’incapacità di fornire un contributo significativo alla cultura musicale europea.

In realtà, le radici per costruire una solida tradizione di compositori, in grado di contendere il primato musicale alla Francia o alla Germania, c’erano tutte e, con Henry Purcell e la sua produzione monumentale, l’Inghilterra aveva dimostrato di saper affinare un gusto tipicamente inglese del far musica. Ma l’approdo costante di conquistatori stranieri, soprattutto italiani, che qui vi avevano trapiantato la tradizione del melodramma, come pure la presenza ingombrante del “caro sassone” Händel, soffocò qualunque sforzo creativo sul nascere. Nell’Ottocento, questa singolare condizione di isolamento e stagnazione, che Schmitz avrebbe bollato quasi come un vizio connaturato alla “razza” inglese, sembrava ancor più paradossale se messa a confronto con la vivacità mostrata dagli inglesi in letteratura, nelle scienze o nelle controversie politico-religiose.²

¹ OSCAR A. H. SCHMITZ, *The Land Without Music*, trad. di Hans Herzl, London, Jerrolds, 1926, p. 26 (ed. orig. *Das Land ohne Musik: Englische Gesellschaftsprobleme*, München, Müller, 1914).

² Cfr. MICHAEL KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, London, Oxford University Press, 1980², p. 2.

A uno sguardo più attento, la vita musicale vittoriana era tutt'altro che statica e improduttiva. I fenomeni di gusto e di costume, favoriti dall'avanzamento sociale del ceto borghese, avevano influenzato le abitudini collettive della fruizione della musica al punto da generare, in anticipo sul resto d'Europa, forme di consumo paragonabili a quelle della modernità. Secondo la tradizione, tuttavia, mentre alla musica di provenienza straniera (in particolare austro-tedesca) era riservato il compito di introdurre nei teatri e nelle sale da concerto le novità del romanticismo musicale, ai compositori inglesi era lasciato quello di comporre per le occasioni più prosaiche e funzionali della musica pratica. Discepoli wagneriani come Hans Richter e Georg Henschel, che pure tentarono in epoca tardo-vittoriana e edoardiana di esercitare un benefico effetto sulla vita musicale inglese incoraggiando il talento di compositori e strumentisti nativi, dovettero fare i conti con l'inveterata propensione del pubblico inglese per «l'intrattenimento più virile e onesto del *music-hall*».³ Senza contare che il professionismo musicale, disgiunto dalle pratiche del consumo o dell'insegnamento, appariva quanto meno eccentrico agli occhi dei conservatori inglesi e che un periodo di formazione sul Continente, per quanti fossero davvero intenzionati a intraprendere quel tipo di carriera, era considerato «*de rigueur*» nonostante l'esistenza di accademie rinomate come il Royal College of Music.⁴

Accadde così, come nel caso di Arthur Sullivan, autore per venticinque anni della brillante serie delle *Savoy Operas* insieme al librettista W. S. Gilbert, che generi di sicuro successo come il *music-hall*, l'operetta e, in generale, tutta la musica di scena a destinazione amatoriale e salottiera avessero la meglio sulle aspirazioni dei compositori verso le forme più impegnate della sinfonia, dell'opera o dell'oratorio.⁵ Incapaci di confluire in una scuola o in un movimento in grado di competere col Continente senza cadere nel mero epigonismo (specialmente di Mendelssohn, ma anche di Schumann e Brahms), queste ambizioni restavano per lo più velleità irrisolte, schiacciate dal peso di un'inferiorità sentita come irrimediabile.

I primi segnali di una “rinascita” musicale, lenta ma inarrestabile, cominciarono a manifestarsi quando, a partire dagli anni Ottanta, si affacciò una nuova generazione di musicisti disposti a esprimere la “qualità inglese della musica” nei termini di uno stile nazionale saldamente ancorato alla tradizione colta e costruito su una concezione più emancipata e matura del mestiere di compositore. Edward Elgar e Frederick Delius ne furono i capofila, ma prima di loro, gli accademici Charles Parry e Charles Stanford già avevano intuito le potenzialità degli scenari evocati dalla grande poesia di Tennyson e Swinburne.⁶

³ *Ivi*, p. 4.

⁴ *Ivi*, p. 2.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 7.

La vera risposta al problema di una musica nazionale giunse, tuttavia, a cavallo fra Otto e Novecento dalla riscoperta di quel patrimonio di canzoni e melodie rurali, trasmesso oralmente e raccolto nei cataloghi del folclorista Cecil Sharp (*Folk Songs from Somerset*, 1904-11), che rinviava a un passato contadino idealizzato e incorrotto, sopravvissuto alla civiltà del progresso, dell'artificialità, e assunto a emblema dell'autentico spirito inglese. In cerca di sbocchi espressivi che limitassero l'esercizio tardo-romantico della densità orchestrale e dell'intensificazione armonica, i seguaci del nuovo corso si servirono dei moduli ritmici e fraseologici del *folksong* tradizionale per generare un linguaggio più vicino al modernismo di Ravel e Debussy. Alcuni compositori come Sullivan e Elgar rimasero indifferenti a questo richiamo, altri ne furono sostenitori più o meno convinti, come Parry, Stanford, John Stainer, Alexander Mackenzie, Percy Grainger, Frank Bridge, Ralph Vaughan Williams e Gustav Holst. Le parole d'ordine che animarono la crociata di questi paladini dell'"inglesità" furono tre: «sincerity, simplicity and serenity».⁷

Frank Bridge, la Grande Guerra e la fuga nell'idillio pastorale

Fra coloro i quali tentarono di aprire nuove vie, attraverso la lezione della musica popolare, sul confine fra tendenza conservatrice e desiderio d'evasione, ci fu chi rimase a lungo dimenticato dalla ricerca musicologica. Un raro caso di negligenza critica fu quello di Frank Bridge (1879-1941), il cui nome, pur comparso nel catalogo dei compositori inglesi più importanti del primo Novecento, continuò a essere evocato distrattamente senza che un'analisi dettagliata sull'uomo e l'artista ne mettesse in luce la figura nella sua completezza. Liquidato da Howes nel secondo dopoguerra in tono lusinghiero ma sbrigativo come «uno dei tanti che servì la sua nazione»,⁸ Bridge fu riscoperto nei primi anni Sessanta grazie al ritorno di immagine che il suo allievo più illustre, Benjamin Britten (già autore nel 1937 del famoso omaggio al maestro, *Variations on a Theme of Frank Bridge*), gli assicurò attraverso l'esecuzione e la ripubblicazione delle sue opere. Può darsi che Bridge non ne avrebbe avuto

⁷ Fu Ralph Vaughan Williams, sull'esempio di Wordsworth (*Poetry and Poetic Diction*, 1800), a individuare le tre leggi (le tre "esse") del *folksong* inglese. Secondo questo approccio, la via della musica popolare, giudicata l'unica davvero praticabile in funzione della libertà, andava perseguita attraverso la spontaneità delle emozioni (sincerità), il linguaggio della quotidianità contadina (semplicità) e la tranquillità dei suoi ritmi (serenità), cfr. RALPH VAUGHAN WILLIAMS, "Some conclusions", in Id., *National Music and Other Essays*, London, Oxford University Press, 1963², p. 67.

⁸ FRANK HOWES, *The English Musical Renaissance*, New York, Stein and Day, 1966, pp. 160-162.

bisogno se avesse continuato a soddisfare le attese del pubblico inglese scrivendo *songs* popolari e pezzi da *music-hall*; ma, come in ogni *Künstlerleben* che si rispetti, l'artista benvenuto dalla buona società si ritirò ad un certo punto dagli onori della vita pubblica, condannandosi da sé all'oblio, per inseguire il sogno di una musica più "difficile" e dotata di maggiore espressività individuale.⁹

Originario del Sussex, Bridge emerse subito come musicista a tutto tondo: suonò il violino e la viola, facendo parte del Quartetto Grimson, del Quartetto Joachim e, per quasi vent'anni, dell'English String Quartet (composto da vecchi amici del Royal College come Thomas Morris e Herbert Kinsey).¹⁰ Questa esperienza cameristica come esecutore di alto livello incise molto nel suo sviluppo compositivo; il repertorio del quartetto d'archi, prevalentemente classico, comprendeva infatti musiche da camera dello stesso Bridge, come i *Three Idylls* (1906) e le varie *Cobbett Phantasies* (1905-1910), la cui inclinazione era chiaramente orientata, come dichiarò Britten in un'intervista rilasciata alla BBC nel 1947, verso la «tradizione francese di professionismo, grazia e abile artigianato»¹¹ che contraddistinse maestri come Debussy e Ravel. Fino al 1912 la sua produzione si caratterizzò rispetto ai contemporanei inglesi (Arnold Bax e John Ireland, per citare i più noti) per il rigore formale e la scioltezza tecnica, derivati dai tedeschi ma mitigati dalla levità dei francesi, che governavano il vocabolario sereno e distaccato dei suoi lavori. In un saggio dedicato all'autore, Anthony Payne evidenzia come in ciò Bridge fosse curiosamente affine a Gabriel Fauré:¹² artista passato abbastanza inosservato al proprio tempo, ma abilissimo nel coniugare, entro la dimensione cameristica del quartetto, del quintetto e dei piccoli brani per pianoforte, la cantabilità semplice e melliflua a un ordine e a una compostezza riconoscibili come "inglesi". Nonostante al Royal College fosse stato iniziato da Stanford al culto di Brahms, alle brume di crepuscolare lirismo delle sue architetture musicali, non esisteva alcuna premonizione di sventura nell'innocenza toccante delle composizioni di Bridge. C'era, piuttosto, Fauré e la sua totale assenza di intenzioni intellettualistiche e di complicazioni estetiche.

Nessuno dei lavori cameristici di Bridge compresi tra il 1904 e il 1912 mostrò, infatti, un avanzamento particolare della sfera emozionale o individuale rispetto ai predecessori. La fluidità di pensiero e l'ingenuità delle strutture tematiche resero Bridge un maestro del discorso puramente musicale, astratto, in un'epoca

⁹ Cfr. HUGH WOOD, *Frank Bridge and the Land without Music*, «Tempo», New Series, 121 (1977), pp. 7-11: 8.

¹⁰ Cfr. PAUL HINDMARSH, *Frank Bridge: Seeds of Discontent*, «The Musical Times», CXXXII, 1775 (1991), pp. 695-698: 695.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. ANTHONY PAYNE, *The Music of Frank Bridge: The Early Years*, «Tempo», New Series, 106 (1973), pp. 18-25: 19.

in cui le preoccupazioni di quasi tutti gli inglesi erano mistiche e poeticamente atmosferiche.¹³ L'eufonia, la soavità, la serenità del fluire melodico, l'assenza quasi totale di contrasti tra idee primarie e secondarie sono peculiarità di opere come la famosa *suite* orchestrale *The Sea* (1910), dove Bridge suggerì visioni poetiche della natura in cui la chiarezza della linea e la purezza delle proporzioni musicali erano ancora fondamentali.

La Prima guerra mondiale, tracciò, tuttavia, una linea di demarcazione netta e traumatica nella carriera di Bridge. A confermarlo fu lo stesso Britten, quando affermò a proposito del maestro:

[...] The many talks I had with him, indeed everything about him, told me of the utter horror and revulsion he felt about the catastrophe.¹⁴

La guerra mandò in pezzi la vita bonaria e serena dell'epoca edoardiana. Un'intera generazione di compositori promettenti, da George Butterworth a Cecil Coles, fu sottratta al nuovo secolo e pagò con la vita l'adesione alla causa bellica.¹⁵ Purtroppo, quasi nessuno fu così fortunato da rientrare in patria e soltanto una lapide o il tributo accorato di qualche amico sottrasse il loro nome all'oblio. Ma la reazione contro quella macelleria insensata generò nei sopravvissuti e in chi, come Bridge, la guerra la visse da casa, un'attitudine anti-militarista che non ebbe uguali in nessun'altra nazione europea.¹⁶

La profonda e amara consapevolezza con cui il compositore registrò l'orrore delle stragi nelle trincee gettò ombre lunghe e profonde non solo sulla sua vita, ma su tutta la sua opera. Fu come se la guerra e i suoi strascichi avessero aperto i più remoti recessi del suo spirito creativo. L'artista ammirato dal pubblico e inseguito dagli editori sentiva di non essere più disposto a comporre «*pot-boilers* leggeri e disimpegnati come *Love went a-riding*».¹⁷ Nella sua immaginazione esistevano aree vitali ancora inesplorate che avevano bisogno di essere riportate alla luce.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 22.

¹⁴ *Britten on Music*, a cura di Paul Kildea, Oxford - New York, Oxford University Press, 2003, p. 76.

¹⁵ L'elenco dei caduti nell'ambiente musicale inglese include: Cecil Coles (1888-1918), compositore e dedicatario dell'*Ode to Death* (1919) di Holst; il violoncellista Edward Mason (1878-1915); Denis Browne (1888-1915), compositore, pianista, organista e critico musicale; George Butterworth (1885-1916), compositore e amico di Vaughan Williams. Cfr. M. KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, cit., pp. 142-144.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 150. Si potrebbe aggiungere in nessun'altro genere, dato che, come ha osservato Kennedy, la musica composta dai reduci di guerra inglesi fu curiosamente improntata a toni meditativi che hanno ben poco in comune con la disillusione amara della *war poetry* di Sigfried Sassoon.

¹⁷ P. HINDMARSH, *Frank Bridge: Seeds of Discontent*, cit., p. 696.

Inizialmente, tuttavia, questo processo di riscoperta di sé produsse una fase intermedia di travaglio compositivo, compresa negli anni del conflitto, che soltanto a partire dal 1922 (con la *Sonata* per pianoforte scritta in memoria del giovane compositore, caduto in guerra, Ernest Farrar) lo avrebbe condotto verso l'espressionismo più radicale di Berg e Schönberg. Non fu una trasformazione repentina, semmai un periodo in cui la sua musica rimase in uno stato di continuo mutamento, a volte memore della vecchia maniera romantica, ma più spesso orientata alla ricerca di un nuovo percorso.¹⁸ Anziché riflettere sulle emozioni dolorose che la guerra aveva procurato, Bridge preferì fuggire in un mondo privato, sereno e idilliaco che si richiamasse al suo orientamento pacifista. Il suo diventò, così, un messaggio di speranza in un mondo abbruttito dalla violenza:

How beautiful a delight to make the world joyous! The song should never be silent, the dancer never still, the laugh should sound like than water that runs forever.¹⁹

Dipendendo dai diritti che la musica salottiera gli procurava, Bridge ebbe poco tempo per dedicarsi alle proprie ricerche introspettive; per questo, l'ampliamento dei suoi confini stilistici si risolse, all'inizio, più che altro in un generico aumento di intensità in tutti gli aspetti del suo artigianato compositivo e, in particolare, nel cromatismo sempre più elaborato. Tre lavori sono rappresentativi di questo stadio della sua crescita: il poema sinfonico per orchestra *Summer* (1914), il secondo *Quartetto* per archi in sol minore (1914-15) e la *Sonata* in re minore per violoncello e pianoforte (1913-17).

Summer, il cui titolo sembra evocare un placido scenario pastorale, nasconde una visione ancora scarsamente problematica:²⁰ il flusso melodico scorre lento, senza tensioni apparenti, ma tradisce una sensibilità armonica crescente e una tendenza alla giustapposizione di sonorità distinte, favorita dall'ampiezza del colore orchestrale, che appartiene già al Novecento.²¹ Lo stesso si dica per il *Quartetto* in sol minore per due violini, viola e violoncello, ennesima composizione vincitrice del premio Cobbett, che, pur mantenendo talvolta qualcosa dell'inespressività della vecchia maniera di Bridge, contiene momenti di

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ In una lettera del 1923 Bridge parlò di *Summer*, non a caso, in questi termini: «Only to the lover of the footpath which winds through the woods and over brooks with the aid of old-fashioned foot bridges, or with stepping stones, can this piece arouse a sympathetic understanding», cit. in PAUL HINDMARSH, *Frank Bridge, A Thematic Catalogue: 1900-1941*, London, Faber & Faber, 1983, p. 90.

²¹ A tal proposito, Payne suggerisce una discendenza diretta da un altro lavoro ispirato al linguaggio pastorale inglese, il poema sinfonico *In a Summer Garden* (1908) di Frederick Delius, cfr. A. PAYNE, *The Music of Frank Bridge: The Early Years*, cit., p. 23.

rara magia – specialmente nella ripresa del primo tempo – che lo confermano quale primo capolavoro cameristico della sua maturità.

Un discorso a parte merita, invece, la *Sonata* in re minore, la cui composizione si estese non solo lungo il periodo di scrittura dei lavori precedenti, ma copri l'intero arco della guerra. Qui la suggestione della canzone popolare e della polifonia medievale sorreggono un impianto, quello del primo tempo, che fluttua tra il sostegno e l'intrusione motivica al fine di aggiungere ricchezza e tensione allo sviluppo musicale. Ma il secondo movimento, su cui Bridge lavorò non senza difficoltà,²² nella struttura ad arco che comprime l'Adagio e lo Scherzo (separati in origine) fino a esaurirsi in una lunga coda finale, già testimonia l'impazienza del compositore nei confronti della tonalità. Il cromatismo della sezione lenta e il bitonalismo più aggressivo dell'Allegro presagiscono la metamorfosi irreversibile dell'ultimo Bridge.

Dopo la *Sonata* per violoncello e pianoforte, nessuna opera maggiore fu concepita fino alla metà degli Venti. Fu allora che l'artigiano abile e esigente rimase, mentre «il compositore senza problemi»²³ scomparve definitivamente.

Holst, *The Planets* e la furia di Marte, “portatore di guerra”

A naval officer was once visiting a lonely station on the Yorkshire coast inhabited only by a storekeeper and his wife. «You must be very lonely here», he said. «Yes, we depend a lot on our wireless.» «What do you enjoy most on the wireless?» «Beethoven and Holst.»²⁴

È un omaggio alla celebrità del collega Gustav Holst (1874-1934) quello espresso da Ralph Vaughan Williams nel marzo del 1938. Entrambi studenti al Royal College sotto la guida di Stanford, i due furono legati per tutta la vita da un'amicizia profonda, carica di ammirazione e di influenze reciproche. Giunto a Londra dal vicino Gloucestershire nel 1893 con un'operetta *à la* Sullivan in tasca,

²² Antonia Butler, violoncellista della prima parigina del 1928, riporta la testimonianza della collega pianista Ada May Thomas sulla genesi del secondo tempo: «[...] She told me that during the First World War, when he was writing the slow movement, he was in utter despair over the futility of war and the state of the world generally and would walk round Kensington in the early hours of the morning unable to get any rest or sleep – and that the idea of the slow movement really came into being that time», cit. in. P. HINDMARSH, *Frank Bridge, A Thematic Catalogue: 1900-1941*, cit., p. 97.

²³ HERBERT HOWELLS, *Frank Bridge*, «Music & Letters», XXII, 3 (1941), pp. 208-215: 211.

²⁴ RALPH VAUGHAN WILLIAMS, “A note on Gustav Holst”, in *Gustav Holst: a Biography*, a cura di Imogen Holst, London, Oxford University Press, 1938, pp. vii-ix: vii.

Lansdown Castle, il sedicenne Holst non immaginava quali difficoltà avrebbe dovuto incontrare prima di diventare un compositore di successo. Alla frustrazione degli anni trascorsi in accademia, febbrilmente divisi fra lo studio compositivo e la necessità di guadagnarsi da vivere come trombonista, organista e scrittore di *pot-boilers*, seguì una lunga fase di riconoscimenti derivata solo in parte dal favore del pubblico. Molta della fortuna di lavori nati dall'interesse del compositore per il misticismo orientale, la letteratura in sanscrito e la filosofia indù, come l'opera da camera *Savitri* (1908), i quattro gruppi dei *Choral Hymns from the Rig-Veda* (1910-12) e l'opera corale *The Cloud Messenger* (1913), dipese, infatti, dal sostegno del direttore Henry Balfour Gardiner, che nel 1913 inaugurò al Queen's Hall di Londra una serie di concerti dedicata ai nuovi protagonisti della musica inglese, da Grainger ad Arnold Bax, da Vaughan Williams a J. B. McEwen.

A quasi quarant'anni, Holst faticava ancora a vivere del proprio mestiere senza dover ricorrere all'insegnamento e alla protezione economica di amici influenti.²⁵ L'attività didattica, del resto, gli consentì di entrare in contatto, complice l'influenza di Vaughan Williams, con quell'ondata di musica folclorica che mitigò sensibilmente l'orientamento espressionista degli anni giovanili. Ma l'occasione per concepire una grande *suite* orchestrale che rimediasse al fiasco di *Phantastes* nel 1912 giunse da un viaggio compiuto l'anno successivo in Spagna in compagnia di Gardiner e dei fratelli Arnold e Clifford Bax, durante il quale Holst fu iniziato all'astrologia e alla teosofia sulla scorta del manuale di Alan Leo, *The Art of Synthesis* (1912). La passione per le arti divinatorie e l'occultismo ebbe un effetto talmente benefico sul suo spirito fiaccato da indurlo a comporre un'opera chiaramente ispirata a suggestioni astrologiche come *The Planets*.

Non esistono appunti o studi personali in grado di dimostrarlo, ma pare che l'idea generatrice della *suite* in sette movimenti che consacrò Holst ai posteri risalga all'agosto del 1914, all'epoca del trasferimento da Londra alla casa di campagna a Thaxted. Secondo quanto riportato da Greene, bisogna dar credito alle parole dello stesso Holst se si vuole stabilire l'epoca esatta in cui fu composto il primo movimento, *Mars, The Bringer of War*.²⁶ Holst sostenne sempre di averlo

²⁵ Testimone dello stato di prostrazione fisica e psicologica in cui Holst versava in quegli anni fu, insieme a Vaughan Williams, Arnold Bax, che riportò nella sua autobiografia, *Farewell, My Youth* (1943), questa amara riflessione dell'amico sulla necessità della propria autonomia estetica: «If nobody likes your work, you have to go on for the sake of the work. And you are in no danger of letting the public make you repeat yourself. [Every artist] ought to pray that he may not be a success, [then he can] concentrate upon the best work of which he's capable», cit. in RAYMOND HEAD, *Astrology and Modernism in The Planets*, «Tempo», New Series, 187 (1993), pp. 15-22: 17.

²⁶ Cfr. RICHARD GREENE, *Holst: The Planets*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 19.

completato prima dello scoppio della guerra, negando ogni aderenza con l'attualità, il che può sorprendere considerato che *Mars*, al di là del sottotitolo eloquente, sembra effettivamente presagire lo scoppio del conflitto in tutta la sua imponenza devastatrice. Tuttavia, è difficile credere che il compositore non fosse preoccupato per quanto era già nell'aria da mesi (in primavera compose *A Dirge for two Veterans* per coro maschile, ottoni e percussioni). Esistono almeno due lavori precedenti che affrontano il tema della guerra e della sua barbarie: *Battle Hymn*, estratto dal primo gruppo dei *Choral Hymns*, e *A Somerset Rhapsody* (1906-07), la sua pagina orchestrale su *folksong* di maggiore successo, che racconta di amori perduti e prodezze militari finite in tragedia. Che Holst fosse consapevole della gravità della congiuntura che si andava creando e, nondimeno, fosse pronto a riconoscere le buone ragioni del proprio Paese, è provato dalla fermezza con cui tentò invano di arruolarsi. Spinto dal patriottismo, rimosse persino la particella nobiliare d'origine tedesca dal suo cognome (propriamente *von Holst*) e, verso la fine della guerra, riuscì a diventare responsabile del programma educativo musicale di un'associazione pacifista a sostegno del morale delle truppe sul fronte orientale. Prima di trasferirsi a Salonicco e a Costantinopoli, assistette a un'esecuzione privata di *The Planets*, sotto la direzione di Adrian Boult, nel settembre del 1918. Cinque mesi dopo, l'opera fu eseguita (con l'esclusione di due movimenti) per la prima volta in un concerto pubblico dalla Royal Philharmonic Orchestra diretta ancora una volta dall'amico e promotore.

La gestazione di *The Planets* fu lunga e travagliata: non solo attraversò una guerra mondiale, ma assorbì il caleidoscopio di stili che caratterizzò la scena musicale londinese lungo l'intero arco del conflitto.²⁷ Le due anime di Londra, quella accademica e quella popolare, furono bilanciate a tal punto che nell'opera il bisogno della musica pura si accordò perfettamente con le richieste di una comunicazione più immediata, facile, di sicura presa sull'ascoltatore. Il riconoscimento unanime da parte del pubblico fu raggiunto, così, non attraverso l'imitazione pedante di modelli romantici o modernisti, ma mediante uno stile compositivo capace di seguire linee proprie. Emblematica, a tal proposito, è un'affermazione di Holst contenuta nel saggio programmatico *The Mystic, the Philistine and the Artist* (1919):

I read the other day that «music is waiting for the master who will combine the counterpoint of Palestrina, the form of Mozart, the melody of Schubert, and the instrumentation of Beethoven». He might be a master joiner, but certainly not an Artist. Each Significant Form in Art occurs once and is unique.²⁸

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 9.

²⁸ GUSTAV HOLST, "The Mystic, the Philistine and the Artist", in *Gustav Holst*, cit., pp. 194-204: 201.

È possibile che Holst si sia lasciato influenzare dall'ascolto dei *Fünf Orchesterstücke* di Schönberg nella costruzione della *suite* in brani separati e nella scelta di un organico imponente e variegato in grado di sostenere la sua visione mistica e immaginaria. Lo stesso valga per la psicologia che sta dietro ogni tempo e che sembra attivata dalla stessa azione metaforica che presiede al simbolismo dei *Nocturnes* di Debussy. Tuttavia, come si è detto, il suo approccio alla composizione dipese quasi sempre da suggestioni extramusicali e da una particolare tendenza a servirsi dei maestri solo superficialmente. Se è vero, per esempio, che il principio drammatico della ricapitolazione, che caratterizza gran parte delle sonate novecentesche, è rispettato nella sintassi tripartita di *Mars*, nondimeno è espresso mediante un'insolita tensione armonica e ritmica che genera ambiguità almeno fino alla ripresa del materiale di partenza.²⁹ Anche il graduale accumulo di relazioni motiviche ad ogni nuovo movimento, dagli ostinati alle false cadenze, ne intensifica l'effetto fino a manipolarne il significato.³⁰

Holst, del resto, si servì degli stessi criteri per realizzare l'impianto concettuale dell'intera opera. Anziché osservare le regole della musica a programma, dove è una storia o una scena ad essere raccontata attraverso la musica, preferì che i titoli e i sottotitoli dei singoli movimenti³¹ fossero semplici «caratterizzazioni suggestive».³² In una lettera al critico musicale Herbert Thompson, il compositore invitò a tener presente che i brani alludevano al carattere astrologico dei pianeti e non alle personificazioni del mito classico.³³ Certo è che, pur non evocando divinità mitologiche, Holst intendeva comunque suggerire l'idea di «un viaggio di sola andata verso l'ignoto»³⁴ usando nomi di pianeti. L'insistenza sullo spunto astrologico (peraltro non osservato rigorosamente, come dimostra l'omissione del Sole e della Luna o l'antiorbita fittizia di Marte) servì, in particolare, a enfatizzare le caratteristiche umane di ogni pianeta. O meglio, la natura umana attraverso l'influenza planetaria dominante. Poiché la *suite* fu scritta per essere ascoltata nella sua interezza, Holst concepì infatti i sette movimenti come «a series of mood pictures»,³⁵ ognuna contrapposta all'altra, ma tutte collegate da un processo di variazione musicale che ne rispetta l'ordine specifico. Un viaggio introspettivo,

²⁹ Cfr. GREENE, *Holst: The Planets*, cit., p. 21.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 22.

³¹ All'infuori di *Mars*, rispettivamente: *II. Venus, the Bringer of Peace* (1915); *III. Mercury, the Winged Messenger* (1916); *IV. Jupiter, the Bringer of Jollity* (1915); *V. Saturn, the Bringer of Old Age* (1915); *VI. Uranus, the Magician* (1915); *VII. Neptune, the Mystic* (1915).

³² R. GREENE, *Holst: The Planets*, cit., p. 40.

³³ Cfr. *ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cit. *ivi*, p. 40.

insomma, nelle profondità dell'animo umano, che è anche, prima di tutto, un viaggio filosofico dal terreno al metafisico.³⁶

Nel caso specifico di *Mars*, brano più famoso e imitato del ciclo (specialmente dalle colonne sonore per il cinema fantascientifico), la prassi consolidata di eseguire i movimenti separatamente ne inquinò la ricezione esatta favorendone la funzione più ovvia di commento sulla guerra e sui suoi orrori. Come fu concepito da Holst sull'esempio di Alan Leo, *Mars* è in realtà una proiezione della brutalità che alberga nell'animo umano, della guerra intesa come lotta interiore.³⁷ Con la sua forza rude e implacabile, incarnerebbe, secondo l'interpretazione di Head, «l'energia caotica della giovinezza, l'abuso della volontà, il desiderio di un'azione di rivolta».³⁸ Impulsi tipici della furia umana che trovano la loro perfetta realizzazione nel ritmo opprimente e irregolare di 5/4, nel tritonalismo della base armonica, nelle forti dissonanze, nel timbro degli archi *col legno* e nell'impiego marziale delle percussioni. Che però, inevitabilmente, finiscono per evocare scenari di battaglia in cui non è l'atto di eroismo ad essere glorificato, ma il potere distruttivo e terrificante della violenza più cieca.

Vaughan Williams e il sinfonismo prima e dopo il fronte

Lontano dai toni fragorosi di *Mars* e più vicino al lirismo pastorale del primo Bridge fu Ralph Vaughan Williams (1872-1958), il più impermeabile, fra i compositori della scuola inglese, alle influenze straniere (fatta eccezione per il trimestre parigino a lezione da Ravel nel 1908) e quello in cui la ricerca delle radici della musica nazionale fu più profonda e tenace. La tradizione del *folksong* divenne per lui non solo fonte di citazioni, ma presupposto fondamentale per costruire un nuovo tipo di linguaggio che ne recuperasse il modalismo cospicuo, il lessico semplice e austero e, soprattutto, la patente primigenia di "inglesità" tanto richiesta dal nuovo secolo. Specie nelle sinfonie composte intorno agli anni della guerra, Vaughan Williams sviluppò un tipo di romanticismo intimo, libero da ogni enfasi, dove la dimensione espressiva prevalente è la contemplazione assorta, l'evocazione di atmosfere lontane e rarefatte, che si richiama direttamente alla cultura e alla memoria del popolo inglese. In un saggio contenuto nella raccolta *National Music and Other Essays* (1934), il compositore dichiarò:

Every composer cannot expect to have a world-wide message, but he may reasonably expect to have a message for his own people, and many young composers make the

³⁶ Cfr. R. GREENE, *Holst: The Planets*, cit., p. 41.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 47.

³⁸ R. HEAD, *Astrology and Modernism in The Planets*, cit., p. 19.

mistake of imagining that they can be universal without first having been local. Is it not reasonable to suppose that those who share our life, our history, our customs, our climate, even our food, should have some secret to impart to us which a foreign composer [...] is not able to give us? This is the secret of the national composer [...]. But is he prepared with his secret? [...] What a composer has to do is find out the real message he has to convey to the community and say it directly and without equivocation.

[...] If the roots of your art are firmly planted in your own soil and that soil has anything individual to give you, you may still gain the whole world and not lose your own souls.³⁹

Un esempio del forte radicamento di Vaughan Williams alla propria terra fu la *London Symphony* (*Symphony No. 2*), eseguita per la prima volta il 27 marzo 1914 sotto la direzione di Geoffrey Toye al Queen's Hall e dedicata a George Butterworth, collega e amico di vecchia data che ne incoraggiò la composizione fin dal 1908. Nonostante avesse superato i quarant'anni, Vaughan Williams ancora non era salito sul podio che l'Inghilterra postbellica gli avrebbe riservato, e il plauso del pubblico e della critica, affascinati dalla più nobile e magnifica espressione dello spirito londinese, fu la prova migliore della popolarità raggiunta.⁴⁰ Mai più avrebbe soddisfatto tanto intensamente il suo credo nazionalista. Volendo interpretare le intenzioni programmatiche espresse nel saggio *Who Wants the English Composer?* (1932), la sinfonia avrebbe dovuto «purify and raise to the level of great art» le forme dell'espressione musicale non solo in onore, ma in funzione della gente comune.⁴¹ Il titolo voluto inizialmente dall'autore, «Symphony by a Londoner», suggerì che non si trattava di musica a programma in senso tradizionale, ma di musica assoluta in cui l'anima di Londra era evocata più che descritta. I rintocchi del Big Ben e di Westminster, i motivetti delle canzoni di strada, il bulicame dei vicoli, a detta del compositore, erano suggestioni di contorno troppo deboli per far parte di un disegno di reale interesse topografico.⁴² Certo è che la pulsazione dei quartieri cittadini vien fuori da questo

³⁹ R. VAUGHAN WILLIAMS, "Should music be national?", in ID., *National Music and Other Essays*, cit., pp. 9-11.

⁴⁰ Gustav Holst, in una lettera inviata all'amico subito dopo la *première*, fu talmente entusiasta del lavoro da screditare (ingiustamente) persino le *Valses nobles et sentimentales* (1912) di Maurice Ravel: «You have proved the musical superiority of England to France. I wonder if you realized how futile and tawdry Ravel sounded after your Epilogue», RALPH VAUGHAN WILLIAMS - GUSTAV HOLST, *Heirs and Rebels: Letters written to each other and occasional writings on music*, a cura di Ursula Vaughan Williams e Imogen Holst, London, Oxford University Press, 1959, p. 43.

⁴¹ *Ivi*, p. 10.

⁴² Cfr. PERCY MARSHALL YOUNG, *Vaughan Williams*, London, Dobson, 1953, pp. 140-141.

ritratto indistinto come un vero e proprio simbolo spirituale, quasi come «uno stato mentale dal quale la musica sia stata estratta prima ancora di diventare sinfonia».⁴³ In *Howards End* (1910) di Edward Morgan Forster se ne può rintracciare il significato intimo:

Certainly London fascinates. One visualizes it as a tract of quivering grey, intelligent without purpose, and excitable without love; as a spirit that has altered before it can be chronicled; as a heart that certainly beats, but with no pulsation of humanity. It lies beyond everything: Nature, with all her cruelty, comes nearer to us than do these crowds of men. A friend explains himself: the earth is explicable – from her we came, and we return to her. But who can explain Westminster Bridge Road or Liverpool Street in the morning – the city inhaling – or the same exhausting thoroughfares in the evening – the city exhaling her exhausted air? We reach in desperation beyond the fog, beyond the very stars, the voids of the universe are ransacked to justify the monster, and stamped with a human face.⁴⁴

Al di là della questione di genere a lungo discussa, *La London Symphony* presenta una straordinaria fertilità melodica (quasi vocale) che esprime umanità, tenerezza, aderenza al luogo comune e al quotidiano.⁴⁵ Il tessuto motivico d'apertura, nello specifico, possiede una tale profondità emotiva da condizionare gli altri tempi secondo un procedimento di gravitazione costante attorno all'orbita originaria.⁴⁶ Evocando l'alba di una nuova giornata, il primo tempo si apre infatti con un'introduzione ampia e serena in cui risuonano le caratteristiche campane (arpa e clarinetto) del Big Ben (ma anche echi dagli schizzi sinfonici della *Mer* di Debussy) e prosegue in un Allegro risoluto dove i motivi affidati soprattutto a legni e ottoni, alcuni sfacciati, altri sommessi ("noise and scurry", indica la partitura), proliferano rapidamente l'uno dopo l'altro restituendo visioni estemporanee della metropoli. Sul secondo tempo, Butterworth, primo recensore della sinfonia, scrisse: «The slow movement is an idyll of grey skies and secluded byways – an aspect of London quite as familiar as any other: the feeling of the music is remote, mystical».⁴⁷ Vaughan Williams lo paragonò a «Bloomsbury Square on a November afternoon»:⁴⁸ gli archi preparano la scena con una serie di accordi in minore che sostiene l'assolo "misterioso" del corno inglese. Altro

⁴³ ALAN EDGAR FREDERICK DICKINSON, *Vaughan Williams*, London, Faber and Faber, 1963, p. 207.

⁴⁴ EDWARD MORGAN FORSTER, *Howards End*, New York, Alfred A. Knopf, 1910, pp. 112-113.

⁴⁵ Cfr. P. M. YOUNG, *Vaughan Williams*, cit., pp. 142-143.

⁴⁶ Cfr. A. E. F. DICKINSON, *Vaughan Williams*, cit., p. 191.

⁴⁷ M. KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, cit., p. 138.

⁴⁸ Cit. *ibidem*.

materiale secondario offre un'ampia varietà di luci e ombre a questo tempo lento che termina, dopo la breve ricomparsa del primo tema, con la melodia malinconica e solitaria di una viola. Lo Scherzo-notturmo che segue raggiunge il vertice della musica orchestrale prebellica di Vaughan Williams. Mediante combinazioni di viole e clarinetto, violoncelli e fagotti, assoli di flauto e passaggi per tromboni e tuba prende vita una scena notturna sulle banchine di Westminster che si trasforma in episodio pittoresco da convivialità *cockney* quando il chiacchiericcio di un fagotto, insieme ad armonica e fisarmonica, introduce un Trio in do maggiore. Infine, il lamento tragico dell'intera orchestra nel magnifico finale si consuma in un assolo di violoncello che introduce una marcia solenne e animata per archi e corni, che sembra richiamare la triste memoria della capitale in tempo di guerra. Chiude la sinfonia un epilogo elegiaco appena introdotto dai rintocchi del Big Ben, in cui legni e ottoni interpolano memorie di vecchi temi cui Vaughan Williams fu ispirato dalla splendida descrizione di Londra estratta dal romanzo di H. G. Wells, *Tono-Bungay* (1909):

To run down the Thames is to run one's hand over the pages in the book of England from end to end. [...] There come first squalid stretches of mean homes right and left and then the dingy industrialism of the South Side, and on the North Bank the polite long front of nice houses, artistic, literary, administrative people's residences, that stretches from Cheyne Walk nearly to Westminster and hides a wilderness of slums. [...] We tear into the great spaces of the future and the turbines fall to talking in unfamiliar tongues. Out to the open we go, to windy freedom and trackless ways. Light after light goes down. England and the Kingdom, Britain and the Empire, the old prides and the old devotions, glide abeam, astern, sink down upon the horizon, pass – pass. The river passes – London passes – England passes.⁴⁹

La *London Symphony* restituì Londra ai suoi abitanti e, nel riflettere la loro vita, riflesse quella dell'intera nazione.

Quando l'Inghilterra dichiarò guerra alla Germania il 4 agosto 1914, Vaughan Williams non si sottrasse al richiamo della patria nonostante avesse superato l'età prevista per la leva obbligatoria. Da ufficiale medico (autista di ambulanze) distaccato nelle Fiandre, ebbe modo di vedere ogni giorno i corpi sconsigliati raccolti nelle barelle e di assistere allo strazio dei feriti nelle trincee. Nel corso di lunghe notti insonni attraversò quelle terre di nessuno, affollate di fossati, mitragliatrici e reticolati, in cui un'umanità logorata nello spirito oltre che nel fisico viveva nella sporcizia, accalcata fra i cadaveri, esposta al freddo e alle intemperie, in uno stato di apatia e di rassegnazione pressoché totali. Questo non gli impedì tuttavia, al ritorno dal fronte, di riprendere la propria esistenza lì dove era rimasta interrotta. Vaughan Williams era «un amante della pace, non un pacifista».⁵⁰ abbastanza

⁴⁹ Cit. *ivi*, p. 140.

ragionevole da non lasciarsi sopraffare dall'enormità degli eventi, il suo desiderio maggiore, una volta rientrato in patria, fu quello di trasferire in musica quell'ansia di serenità e di quiete che i campi di battaglia gli avevano negato. La scelta di una musica ancora più meditativa e introversa rispetto ai lavori prebellici, specie nell'atto unico *The Shepherds of the Delectable Mountains* (1921), nella *Messa* in sol minore (1921) e nella *Pastoral Symphony* (1922), segnò la sua personale reazione alla guerra: «nessuna rabbia, nessun turbamento, ma uno sguardo più profondo nei recessi dello spirito umano».⁵¹

Inizialmente, qualcuno biasimò la *Pastoral Symphony* (*Symphony No. 3*), eseguita per la prima volta il 16 gennaio 1922 dalla Royal Philharmonic Orchestra sotto la direzione di Adrian Boult, come una prova dell'affettazione monotona, ambigua e distaccata della seconda maniera del compositore. Il pubblico, abituato all'abbacinante esteriorità della *London Symphony*, non fu in grado di comprendere immediatamente il senso di questa nuova musica. Lo stesso Boult giudicò che quattro tempi lenti fossero inadeguati all'agilità e alla brevità delle nuove sinfonie del dopoguerra. Il titolo "Pastoral", inoltre, trasse in inganno ben più di un critico, che dall'opera si aspettava l'ennesima riproduzione sonora della campagna inglese.⁵²

In effetti, la *Pastoral Symphony* non fa che approfondire il misticismo melismatico del *folksong* già sperimentato in opere come i *Five Mystical Songs* (1906-11), la *Tallis Fantasia* (1910) e la stessa *London Symphony*. Dell'omonima e più famosa *Sesta* beethoveniana non condivide l'intenzione campestre né contiene imitazioni di canti d'uccelli, riunioni di contadini o temporali. È piuttosto un requiem per sola orchestra, che commemora e riflette nostalgicamente sulle bellezze del passato che la guerra ha cancellato col suo corso. Uno scenario più vicino alla semplicità e alla schiettezza della terra, che reca l'influenza dei romanzi rurali di Thomas Hardy,⁵³ ma che cela, dietro a un velo apparente di tranquillità,

⁵⁰ *Ivi*, p. 167.

⁵¹ *Ivi*, p. 155.

⁵² La stroncatura più famosa fu quella del compositore Peter Warlock (alias Philip Heseltine), che definì la sinfonia «like a cow looking over a gate». Chi, invece, ne colse subito la bellezza fu ancora una volta Gustav Holst: «it's the very essence of you. Which is one of the two reasons (the other being that it is a beautiful work of art) why it is such an important event in my life», cit. in M. KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, cit., p. 156.

⁵³ Sull'affinità tra la personalità di Vaughan Williams e quella del romanziere tardo-vittoriano Thomas Hardy (1840-1928) si veda il contributo di Hubert Foss, il quale sottolinea come, in entrambi (Hardy con quarant'anni di anticipo sul compositore), l'ambizione a comunicare impressioni, «momenti di visione» della provincia inglese, non sia finalizzata alla descrizione realistica, ma alla rievocazione simbolica, eterna, lontana da qualunque coordinata spazio-temporale, dei paesaggi, delle credenze, della storia e dei costumi delle generazioni che dalla notte dei tempi ne hanno calpestato il suolo, facendone il teatro della loro esistenza, cfr.

tutta la tristezza degli anni di guerra.⁵⁴ Al contrario della *London Symphony*, l'assenza di tonalità forti e di una pulsazione ritmica regolare, la tranquillità deliberata dell'orchestrazione allontanano la dimensione della realtà e del tempo per scorrere entro una dimensione di malinconia serena ed estatica. Di nuovo, può tornare utile richiamarsi alla continuità di pensiero di *Howards End*:

Quiet mysteries were in progress behind those tossing horizons: the West, as ever, was retreating with some secret which may not be worth the discovery, but which no practical man will ever discover.⁵⁵

Il primo *Molto moderato* contiene temi pentatonici per fiati e archi giustapposti, in un processo di rigenerazione continua che non crea mai quel contrasto fra aree tonali tipico della forma sonata tradizionale. Mediante l'uso del modalismo arcaico e del bitonalismo raveliano, viene estromessa la logica dell'opposizione fra maggiore e minore che tanta fortuna ebbe nel sinfonismo classico. Emergono, sullo sfondo di questa orchestrazione densa e opprimente, progressioni per archi divisi e passaggi ampi destinati ad assoli per oboe e corno inglese. L'atmosfera del primo tempo si ritrova anche nel seguente *Lento moderato*, sebbene, in questo caso, i contrasti non siano del tutto assenti. Oltre all'assolo del corno su un accordo tenuto dagli archi in sordina, il movimento include, infatti, la famosa cadenza per tromba naturale in la bemolle che si apre con la simulazione di una clamorosa stecca (l'intonazione di una settima anziché di un'ottava), affidata in chiusura al suono lamentoso del corno inglese. L'errore, creato ad arte, fu stimolato da un preciso ricordo di guerra: Vaughan Williams confidò che, all'epoca della sua permanenza nel corpo medico militare nell'Hampshire, gli capitò di sentire il trombettiere del suo reggimento che commetteva errori grossolani di intonazione mentre si esercitava con lo strumento. Unico movimento veloce di tutta la sinfonia è, invece, il terzo: anche se non è propriamente indicato come Scherzo, ne condivide i ritmi di danza grotteschi con una prima sezione falstaffiana, un trio folkloristico parodico e la curiosa coda finale affidata soltanto a un piccolo numero di archi, legni e percussioni e ispirata a un'altra melodia di gusto popolare. Si giunge, così, al finale lento e maestoso, vero cuore emotivo della sinfonia, dove «l'uso solistico, quasi "vocale", degli strumenti»⁵⁶ è sostituito da una cantilena di vocalizzi *off-stage* per voce sola (soprano) accompagnata da un rullo tenue di timpani. L'uso della voce umana inarticolata, impiegata

HUBERT FOSS, *Ralph Vaughan Williams: a study*, Westport (CT), Greenwood Press, 1974, pp. 126-128.

⁵⁴ Cfr. M. KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, cit., p. 155.

⁵⁵ E. M. FORSTER, *Howards End*, cit., p. 220.

⁵⁶ M. KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, cit., p. 171.

esclusivamente come effetto timbrico, è un artificio di origine impressionista di cui Debussy, per esempio, aveva già dato prova nel finale dei *Nocturnes* (il canto seduttivo delle sirene per coro femminile). Vaughan Williams lo mutuò dal periodo francese caricandolo di nuovi significati: quella voce umana, così distante, colta in un raro momento di contemplazione sommersa, poteva essere quella della natura devastata dalla guerra oppure, più semplicemente, il lamento dello spirito di qualche soldato massacrato dalle bombe o il pianto di una madre informata della perdita del figlio. Segue un tema dal carattere modale che conduce a una sezione centrale più appassionata, dove ritorna il tema inizialmente affidato al soprano, questa volta eseguito in fortissimo dai violini. Chiude il soprano che intona di nuovo il suo lamento su un pedale dei soli violini fino a dissolversi nel silenzio.

Se la *Pastorale* di Beethoven aveva inseguito l'ideale di un benevolo accordo fra uomo e natura – inteso come espressione del divino immanente nel mondo – in Vaughan Williams restava solo la laica amarezza della solitudine umana. Il contatto diretto col più feroce dei tabù terreni, la morte, aveva vanificato ogni tentativo di pacificazione. La campagna non era più la sede propizia per ascoltare, o credere di ascoltare, voci portatrici di verità superiori, ma il luogo dell'esilio e del dolore. Dopo la guerra, l'uomo non poteva più riconciliarsi con niente e con nessuno. Poteva solamente convivere con la presa di coscienza dell'abominio che egli stesso aveva creato.

Finito di stampare nel dicembre 2016
da DigitalPrint Service s. r. l. in Segrate (Mi)
per conto delle Edizioni dell'Orso

